Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

I Cines Graffiti di Emilio Cecchi
I trent'anni di Elio Petri
Scenari giapponesi: Naruse

IV

1983

Gremese Editore

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore
Giovanni Grazzini

vice direttore
Enrico Rossetti

direttore responsabile
Ernesto G. Laura, direttore del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Ernesto G. Laura
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Enrico Magrelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

impaginazione
Fortunato Romani

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524, tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 25.000
estero $ 30
Pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005
Intestato a Gremese Editore s.r.l. Roma

Bianco & Nero
Periodico trimestrale
N. 4 ottobre/dicembre 1983

Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma

In copertina: *E la nave va* di Federico Fellini

Photosistem - Via Alessandro Cruto, 8 - Roma tel. 5566195-5577672

SOMMARIO

Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini"

Emilio Cecchi

Film (probabilmente) visti*

1931

Romance dal dramma di Edward Sheldon, direzione Clarence Brown, Greta Garbo, Lewis Stone, Metro G. Mayer — *Tabù,* Murnau — *Due mondi,* Dupont — *Free and Easy,* Keaton — *Alleluja,* Vidor — *Patatrac,* Righelli — *Castigo,* Beery, Dressler — *Segno di Zorro,* Fairbanks — *Fortunale [sulla scogliera],* Dupont — *Anna Christie,* Garbo — *Africa parla* — *Io e la scimmia,* Keaton — *Io e la vacca,* Keaton — *Acc.[identi] che ospit[alità],* Keaton — *Vita da cani,* Chaplin — *Al Cafone,* Chaplin — *Am[ore] nei secoli,* Keaton — *General,* Keaton — *Disonorata,* Dietrich — *Istruttoria,* "Ufa" — *Lied* (?), ted. Villa Torlonia — *Masch [era] di ferro,* Fairbanks — *Angeli dell'inferno* — *Palio,* Blasetti — *Ultima avventura,* Camerini — *Trader Horn,* W.S. van Dyke — *Miracle Woman,* Frank Capra — *Io e le donne,* Keaton — *Palla n. 13,* Keaton — *Paese del peccato* — *Angelo azzurro,* Dietrich, — *Inspiration,* Garbo — *Romance,* Garbo — *Zia di Carlo,* Sidney Chaplin — *Easiest Way,* Bennett, Menjou — *Luci della città,* Chaplin — *Marocco,* Dietrich — *Febbre dell'oro,* Chaplin — *Figaro [e la sua gran giornata],* M. Camerini — *Old English,* Arliss — *Green Goddess,* Arliss — *Guerriero,* Keaton — *Vele ammainate,* Bragaglia — *Ben-Hur,* Novarro.

1932

A nous la liberté, René Clair - *Telefonista,* ted. *Fräulein-falsch verbunder* - *Due cuori felici,* ted. — *Der Hochtourist* — *Cantante dell'opera* — *All Quiet on the Western Front,* Milestone — *Congresso danza* — *Utmost an Isle* e *The Fallen Empire,* ...[?] — *Papasan le savoir,* Universal — *Gitta entdeckt ihr Herz,* con Gitta Alpar — *5*

* I titoletti contrassegnati con l'asterisco sono della redazione

Due inquadrature di *Acciaio* di Walter Ruttmann

Rubacuori di Guido Brignone

gentil[uomini] maledetti, rid. tedesca — *Matrim[onio] con respons[abilità] limitata* — *Kameradschaft,* Pabst — *Lost Squadron,* Stroheim — *Luci della città* — *Blue Express,* Trauberg — *Se perdo la pazienza,* Keaton — *Atlantide,* Pabst — *Tempesta di passioni,* Jannings — *Povera come un topolino di chiesa* — *Donne in uniforme* — *Montagna in fiamme* — *Sinf[onia di una] città,* Ruttmann — *Onde sonore,* Ruttmann — *Pellegrino,* Chaplin — *My Wife's Family* — *To-night's the night,* Monty Banks — *Il sergente X* — *Money for Nothing,* Monty Banks — *Lord Babs,* Gaumont — *Love on Wheeks,* idem — *Jack's the Boy* — *Calendar* — *Buon Giacobbe,* ted. — *More Dangerous Game,* Radio — *Modern Mitgift* — *Jeune fille et un milion,* Osso — *Rome Express,* Gaumont — *Der Traumende Mund* con Elisab. Bergner — *Schiava bionda,* Columbia — *Cinque a zero,* Bonnard — *Dottor Jekyll,* Mamoulian — *Ali sull'Africa* — *Ne soi pas jalouse,* Genina — *Proibito,* Capra — *Una notte con te,* Emo — *Bird of Paradise,* Vidor — *Poil de carotte* — *Blue Hash,* aviaz. americ. — *Week-end,* Ruttmann.

1933

Agli ordini di sua maestà, Dagover — *Champion,* King Vidor — *Ultima danza,* Duke Ellington — *In der Nacht,* Ruttmann — *Grand Ho-*

tel, Goulding — *Il diavolo sciancato,* John Barrymore — *Secrets,* Borzage — *Jugement de minuit* — *Palla n. 13* — *I nibelunghi* — *Cuori d'amanti,* Bancroft — *Quatorze juillet,* Clair — *Come tu mi vuoi,* Fitzmaurice — *Fanny,* Pagnol — *Bring them back alive,* Radio — *Ingratitudine,* Dressler, Brown — *Devil to Pay,* Fitzmaurice — *L'altro,* Terra film — *Il mercante di sabbia,* Pathé — *Non c'è bisogno di denaro,* Palermi — *Un uomo di cuore,* ted. — *Margoton du bataillon* — *Milionario per forza,* Chaplin, Dressler — *Il treno fantasma* — *Le vigne del Signore,* francese — *If I Fod a Million* — *Testam[ento del dottor] Mabuse,* F. Lang — *Zoo in Budagpest* — *Amanti folli* — *Lo scorpione,* Fox — *Tragedia americ[ana],* Sternberg — *Delitto della villa,* Duvivier — *Cavalcade* — *Nagana* — *Trouble in Paradise,* Lubitsch — *Don Chisciotte,* Pabst — *Viva la birra,* Keaton — *Enrico VIII,* Korda — *Milionario,* Keaton — *Re dell'arena* — *Cart. anim. «Arca di Noè»* — *42ª strada* — *Pranzo alle otto.*

Cinema

1929 Sale italiane 3.000/Sale tedesche 5.200
Sale in tutta Europa 27.500
Sale negli Usa 20.000

1930 Sale italiane 3.864 di cui 500 sonore, complessivamente con 1.370 mila posti a sedere.

1930 *Produzione dell'anno* 400 films americani; 300 tedeschi; 50 francesi.

1931 *Produzione passata sul mercato italiano:* 319 films dei quali 14 Cines, 13 Ufa, 105 case varie europee, 187 case americane.

1932 270 films dei quali 12 Cines, 21 Ufa, 85 case varie europee, 152 case americane.

Film-Kurier, 15 gennaio 1938: costo medio per film della produzione 1932:

M.G.M. 450/mila dollari
Paramount, Fox, Radio 250 a 275/mila dollari
Warner, Universal 200 a 220/mila dollari
Columbia 175/mila dollari

Ripartizione degli incassi*

Sugli incassi: per 100 lire d'incasso lordo: 17% di tassa erariale. Sul rimanente: 83%, il 35% diritto di noleggio.

Conti profitti e perdite*

Perdite al 31 dic[embre] 1932:	
sui negativi prodotti nel 1931	5 milioni
Armata azzurra	1 milione
Pergolesi	700 mila
Viviani 400/mila-*Paradiso* 200/mila	600 mila
Corti metraggi	500 mila
c/profitti e perdite 1932	2.400 mila
	10.200 mila
contributo governativo	2 milioni
	8.200 mila
da attribuirsi a negativi della gest. prec.	6.700 mila
perdite 1932	1.500 mila

Profitti e perdite: gestione V 1931-III 1932: 2.946 mila, cioè 267 mila a mese; gestione aprile 1932-ottobre 1932: 1.210 mila, cioè 173 mila a mese.

Tasse mie/ concord[ate], marzo 1932

concord. 14.400 R.M. 16%	2.304
complementare 20.500	450
	2.754

pag. arretrati dal 1° genn. 1931:

valore loc.	526
domestici	25

Sceneggiatori Pommer

Frany Schultz, Jenaerstr. 9 Berlin/Curt J. Braun, Neue Bayreutestr. 3 Berlin/Charlie Roellinghoff, Ludwigkirchstr. 11 A, Berlin.

Varie*

Ekstase/Gustav Machaty
Hist. extraord. film su “Pece e penne” ecc. Oswald/ted.
Pique-Dame, dirett. Rasumny - Phoebus film, Berlin 1925.
Jules Supervielle, 47 Boulevard Cannes, Paris 16
New Spirit in the Cinema, by Huntley Carter, Harold Shaylor, ed. London, 1930.
Old Mother Mexico, by Harry Carr, ed. Houghton, Mifflin & C., 1932
Anna Vickers, Sinclair Lewis, Treves 1933

Lorenzo in Taos by Mabel Dodge Luhan, ed. Knopf, 1932
Recording Sound for Motion Pictures ed. by Academy of Motion Picture Art and Sciences — McGraw Hill publish. Company, London/New York
Fidanzata dello czar, Rimsky Korsakoff/all'Argentina.
28 dic. in Sicilia/Valguarnera
trav. Napoli-Palermo "Città di Palermo"
9 genn. Seduta alla Comm. Milano. Di Veroli/Angelici
Angelì: «mi sono letto tutto il Margadonna».
Il mito dell'Anonima/comp. dei Gesuiti
Le quattro ore del pomer. nel salottino con Oliva
mobilio intarsiato/pisciatoi della Banca
Capo arabo che siede al fuoco coi satelliti
Il parroco di campagna che ha ereditato un postribolo dalla sorella.
27 genn. con Blasetti, Civitavecchia. Il fortino alla imboccatura del fosso di Montalto
Ved. *La bocca del lupo,* Remigio Zena, Ed. Lattes, via Cairoli Genova
"boys the loose", de Ritis, Corr. d. Sera 13 nov., 1932.
Nel 1932: 6 short pubblicitari, 2 cortometraggi diversi, 4 riviste "Radio".
Anniversario di Abba Garima
cfr. *Die Traumachine*/Labroca

Palio
di
Alessandro Blasetti

Prospetto*

	al 30-VI '32		31-XII '32
	*Pittalug.	Conf. Spett.	Estero
Resurrect.	"	926.203	124.536
Napoli	"	2.437.315	500.863
Canzone	"	8.702.609	2.154.770
Corte d'A.	"	4.866.392	68.653
Medico	"	1.182.291	21.585
Stella d.c.	"	1.312.486	41.600
Scala	"	1.755.125	125.317
Terra Md	"	4.176.070	1.261.337
Rubacuori	"	4.487.801	412.380
Vele amm.	436.900	812.200	39.970
Lant. d.d.	669.500	1.827.860	29.737
Solitario	729.300	1.782.081	207.025
Artiglio	643.400	1.396.301	1.060.346
Wally	2.072.300	3.545.914	537.519
Figaro	1.246.200	2.481.892	50.670
Patatrac	1.869.800	3.635.606	54.927
Palio	975.600	1.530.062	27.000
Segr. priv.	3.123.900	6.076.557	"
Ult. avv.	1.425.400	2.458.652	14.400
Cantante	1.443.300	2.186.986	34.600

* senza noleggio

Impressioni*

Le ragazze vestite di bianco del montaggio: le infermiere del cinema.
Luciani: come le vecchie confidenti della tragedia classica/La tartaruga della zia.

C'è una ragione teologica della rettorica. Con Solaroli sulla strada di Civitav. Si parlava (discorso cominciato all'Osteria del Gobbo) delle degenerazioni sessuali nella vita normale di un borgo, d'una cittadina rurale; e della impossibilità di rendere veritieramente, in tutto e per tutto, coteste realtà.

Medin-Pozzi Bellini, Le spiate di M. "Augustus".

Garibaldi "scende a Quarto" maledetto dal direttore di scena. Aveva ritardato per i baffi. Se li era mangiati con la colazione. Stava impettito, austero, ritto sul bordo della barca, nel sole spiovente. "Pri-

ma donna", "Lyda Borelli", "jettatore" ecc. Moccoli. Colpi di mare sulle macchine da presa. E tutta la gente di Civitav. che stava inorridita a sentire.

L'organizzatore, le deformazioni professionali; come il *trapezista* e il *digiunatore* di Kafka. Pozzi Bellini, organizzatore cinematografico. V. disegno dello stabilimento: teatri AB/CD. Polemizza contro gli (immaginari) ispettori di produzione che non funzionano.

La Ravel, nelle fotografie fatte da Cantini, sembrava la propria zia.

Graziella Frasnelli/Le convulsioni/proiez. piccola.

Altro nostro difetto non è tanto nelle *sceneggiature;* queste non sono sempre più sballate delle sceneggiature americane, o tedesche. Il difetto è che è poco incisiva la caratterizzazione plastica dei personaggi e delle situazioni: la scenegg. non è messa a fuoco nell'atto di tradurla in linguaggio plastico: tipi approssimativi, ecc.

Leoni del circo scomparsi. Fabbriche in grande efficienza. Ritrovano i leoni, nella sala del consiglio di amministrazione, fra i resti sanguinolenti di sei direttori generali.

Negativo di scena

Corte d'As.	36.453	Aviazione	97.849	Fanny	16.595
Stella	33.301	Pergolesi	81.186	Wallace	19.100
Terra Mad.	89.204	Taxi	32.475		
Rubacuori	29.146	Telefonist.	25.788		
Scala	36.481	Cuori felici	18.446		
Vele amm.	27.280	Viviani	32.547		
Lanterna	20.774	Paradiso	22.717		
Solitario	15.653	Falconi	26.481		
Artiglio	73.792	Dinamo	18.994		
Wally	54.301	Voce lont.	38.967		
Figaro	30.353	Acciaio	43.485		
Patatr.	30.515	Osso	48.850		
Segretar.	21.404	Garibaldi	35.859		
Palio	40.082	Genina	16.463		
Ult. avven.	28.713	Righelli	15.443		
Cantante	37.000				
		Perilli	31.674		
		Giocattolo	23.923		

Totale consumo fino alla nuova stagione: 594.452
Aviazione e *Pergolesi* 179.035

La chiusura automatica dello studio di Pittaluga: finisce che uno ci resta preso dentro in un momento tragico (incendio, o simili).

La ragazza che fa il *provino*. Ansietà; la mantrugiazione del truccatore. Il senso di contaminazione.

Non pensava più i pensieri propri; ma, nelle forme di questi, pensava a realizzare cose dure, concrete, estranee, che s'imprimevano nella sua personalità. Un po' come al fronte.

Bilancio personale*

1933			
gennaio	Treves / accred. trad. *Manaliva*		1.000
marzo	*Acciaio*, Illustraz. Italiana 12.III		250
aprile	*Pag. Mexique*, Nouv. Rev. Franç. 1.III		290
agosto	*Nacion* di Buenos Aires		300
settem.	Treves / *Messico*, percentuali al 30.VI.1933		1.305
gennaio	lavoro alla *Cines*		10.000
febbraio	—		10.000
marzo	—		10.000
aprile	—		10.000
maggio	—		10.000
giugno	—		10.000
luglio	—		10.000
agosto	—		10.000
settembr.	—		10.000
ottobre	—		10.000
novem. 12	Art. Raccolta Fiano, *Illustr. italiana*, 26.XI		2.000
"	lavoro alla *Cines* / lasciata il 17 novembre		10.000
"	liquidazione della *Cines*		50.000
novem. 28	La serpe / *Corriere* 5.XII		750
dicem. 5	Prefazione alla monogr. francese su Oppo		—
" 13	Ritratto equestre / *Corriere* 17.XII		750
" 17	Piccio / Caversazzi / *Pan* febbr.		100
" 31	Lasdamia / *Corriere* 13 genn.		750
" 31	Toma / Biancale / *Pan* marzo		100
			167.495
1927	guadagno	93.640	
1928	—	54.742	
1929	—	78.737	
1930	—	137.043	
1930	patrim. Fir.	70.000	
1931	—	72.437	
1932	—	99.573	
1933	—	167.495	
		773.667	

Terra madre
di
Alessandro Blasetti

I corridoi dei camerini, con le porte verdi rifilate di blu, e in fondo le latrine collettive. O le serie dei camerini a terrazzo, con le scalette; e i cancelli di ferro che separano il reparto uomini da quello delle donne.

Sull'impiantito di cemento, sgrigliollò; come nella fossa di Kuprin. Il cane di Barassi che leccava la segatura pisciosa.

«Io sono il re del trucco»/Martini.

Le pulci sono date ai cani, gatti, etc. perché questi abbiano come impiegare il proprio tempo a grattarsele, morderle ecc./anche: certi cercano le pulci ai leoni; e certi cercano i leoni sulle pulci.

Le mosche a Valgùarnera e il flit.

Il tiranno da miniature persiane nel giardino, con le crisi di collera, le furie, le riappacificazioni, ecc.

Figura di un cartellone *réclame,* in campagna: appare tra la nebbia/o il fumo/e sembra un'allucinazione.

Idee su Pabst, Carlo Levi, *Casabella,* marzo 1933. Scenogr. di Ernö Metzner.
Pabst: ideologie e immagini centrali, liriche, mitologiche di oggetti rappresentativi.

Vedi sopra: equivoco delle idee del Margadonna sull'opera in musica come elem[ento] di rinnovazione del cin[ema] ital[iano].

La cosa più terribile nel cinema è che non vi ha valore, né può avervi valore, l'*age quod agi:* per la necessaria collaborazione di tanti elementi diversi, presi a diversi gradi di civiltà; per il malvolere e l'idiozia dei mercanti ecc. È il sistema delle antiche botteghe; ma tutto dalla parte del brutto.
Le faux pas le vrai, P. Valéry, *Idée fixe.*

Il cestino Cines, che arriva alla *troupe* nel deserto rovente: mazzetto di stecchini da denti/cartina del sale.
La *Isotta Fraschini* di M[onty] B[anks] beveva benzina (nel viaggio da Londra a Roma) e poi quello che beveva M. Banks.

Personaggi*

Adamoli, il revisore dei bilanci, barbuto, lavora di notte solo in una

Prospetto*

1932									
Aviazione	1.977	2.137	Presepi	"	68	gennaio	"	"	290
Pergol.	1.616	2.020	Assisi	80	69	febbr.	37	48	215
Taxi	895	854	Tarqu.	55	72	marzo	33	38	296
Telefon.	676	645	Moli	49	33	aprile	44	48	225
Cuori f.	782	716	Fori	43	39	maggio	54	58	140
Viviani	828	793	Zara	61	79	giugno	48	54	144
Paradis.	891	874	Pesto	37	41	luglio	42	51	175
Falconi	646	720	Annon.	85	89	agosto	43	52	112
Dinamo	715	631	Monfal.	76	72	settem.	33	46	186
Voce lont.	865	877	Caren.	"	11	ottobre	31	45	227
Acciaio	1.183	1.200	Cogne	48	55	novem.	48	67	72
Osso	1.414	[620 / 547	Aerop.	"	47	dicem.	52	70	200
Garibal.	1.674	1.886	Littoria	36	36		"	"	2.382

1933								
Genina	644	552	Orvieto	"	20	gennaio	55	68
Righelli	665	485	Mussol.	"	88	febbr.	46	62
Perilli	638		Sicilia	"	62	marzo	25	39
Giocattolo	645	620	Garda	"	30	aprile	18	32
Fanny	558	470	Vittoriale	"	31	maggio	38	50
Wallace	599					giugno	54	62
						luglio	55	61
						agosto	55	63
						settem.	52	64
						ottobre	29	36

Terra madre di Alessandro Blasetti

azienda; esce dalla porticina di servizio, e resta preso nel battente con la falda del cappotto. Resta ore e ore così; senza venirgli in mente di sfilarsi il cappotto e andare a suonare il campanello al guardiano notturno che aveva le chiavi.

Djomira, confortata da Luciani con lunghi discorsi; e il camaleonte che si gratta la testina/mossa dubitativa della zampa del camaleonte.

Aronne una specie di Giacomone, dalla faccia terribile: come lo vidi alla trattoria di Bragalone. Per il film di Wallace diretto da Camerini. Proprietario di un taxi; camionista con gli americani al tempo che facevano *Ben-Hur*. Ha famiglia, i tempi sono duri; per crescere i guadagni ha messo una fabbrica di varecchina. Idea dei ragazzi che bevono la varecchina! Pedro di *Victory*.

Aniante è un Rosso di S[an] S[econdo] dopo il futurismo. Rosso di S[an] S[econdo] ha ancora residui di clima ibseniano, di romanticismo anteguerra. Aniante è un Rosso di S[an] S[econdo] in libertà; col temperamento che viene ad esagerarsi nello sfogo della sincerità sessuale, ecc. Analogie del fondo, anche con Borgese e Pirandello. Convenienza di fare una storia letteraria per gruppi e somiglianze, alla Berenson; perché mettere in rilievo le cose nelle quali certi artisti o persone si somigliano serve, al tempo stesso, a isolare e dare risalto a ciò in cui sono differenti.

Pensieri*

Giard[ino] della Cines nei giorni della crisi: "tenda rossa".
Giard[ino] della Cines, con tutti i gatti, nei giorni della crisi e del deserto: qualcosa di simile al Foro Traiano con le vecchie che danno da mangiare ai gatti ciechi.

Un ospedale militare/giardino di un osped. milit.

Costa/manager: la testa di materia.[?]

Le ragazze che strillano la mattina presto nella fila dei camerini verdi; prima di andare dal truccatore: alacri, infatuate come serve che cantano dalle finestre di un cortile.

Le labbra col trucco: l'interno del labbro, pallido, lessato.

Battute di Amato

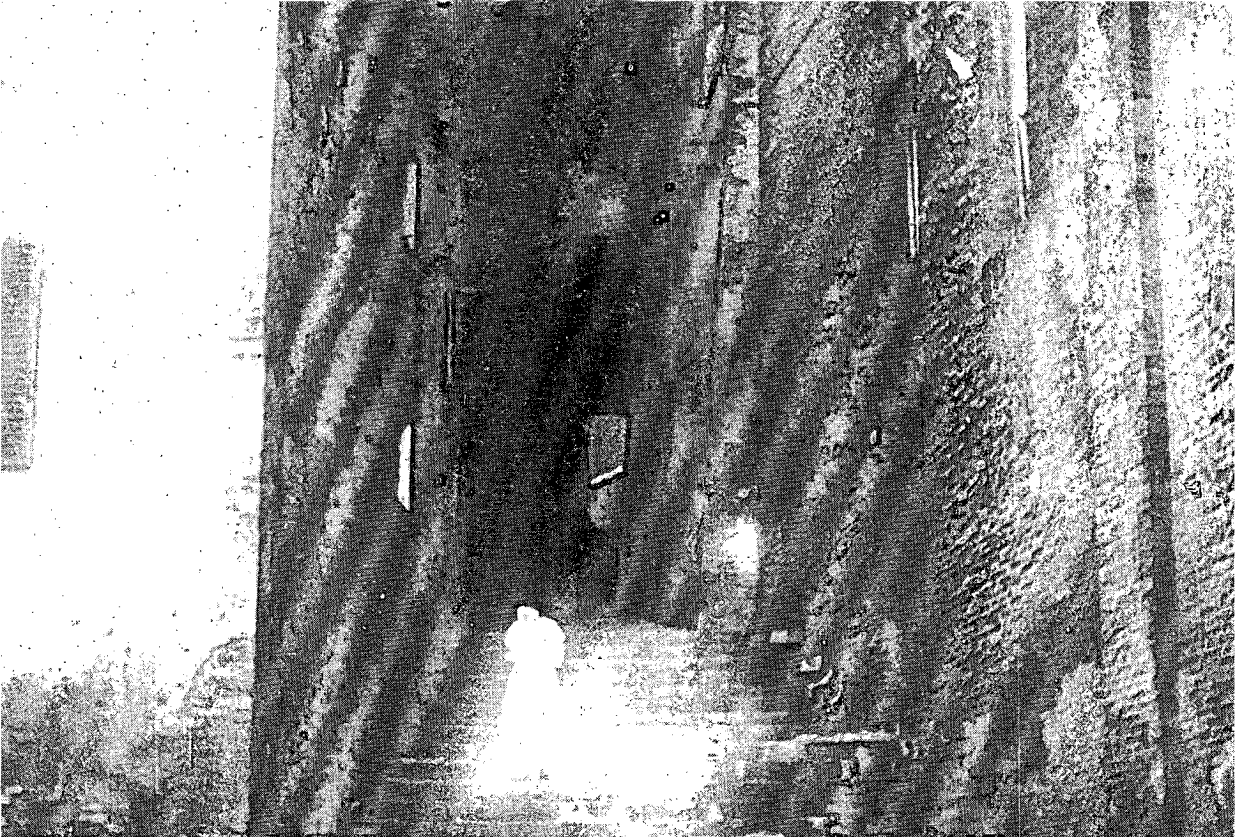
(per dare 1.000 a De Stef.) «per tirar fuori mille lire a noi, ci vogliono i carabinieri a cavallo».

I direttori gli dicono: dateci i mezzi, dateci i mezzi. «Se avessi i mezzi li darei a voialtri!».

Il breve del Cardinale

Vicariato di Roma, 23 giugno 1920. Visto l'esposto del Comitato artistico per le feste di S. Giov. Battista oranizzato fra le case cinematografiche di Roma, nel quale dichiarano di assumere a loro Celeste Patrono lo stesso Santo, questo Vicariato, non solamente niente ha da opporre a tale deliberazione, ma anzi la ritiene degna di encomio, nella speranza che la devozione a S. Giov. Batt. giovi a moralizzare l'arte cinematografica, e a promuovere negli artisti «che a questa si dedicano» (fra virgolette) il sentimento e la pratica della virtù cristiana.
Basilio (?) Card. Vicario.
Vicariatus Urbis (nel bollo rotondo a pressione).

Un periodo jellato

26 sett. gita a Bracciano, Anguillara, Bolsena, con Solaroli e Dario per gli esterni del film di Monty Banks/accordi falliti a Londra.
27 sett. — il furto di 10.000 a Camerini, in teatro
— impressioni di Oliva sulla situazione della Pittaluga e i primi risultati della stagione.
— lettera Valori sulle sceneggiature, dialoghi, etc.
29 sett. — La facc. di Dario la sera del 29 sett. venerdì; Muro Torto

Palio di Alessandro Blasetti

Prospetto*

	Lavorazione				Incassi lordi 31 XII-9 IV		Incassi lordi 7 V-28 V	
			+	—				
Aviazione	90	90	—	—	1.157	1.344	1.345	1.345
Pergolesi	52	78	26	—	808	829	829	831
Taxi	47	53	6	—	1.409	1.478	1.478	1.478
Telefon.	22	25	3	—	1.193	1.246	1.251	1.251
Cuori f.	27	26	—	1	1.195	1.206	1.213	1.213
Viviani	41	42	1	—	495	731	731	732
Paradis.	37	40	3	—	597	1.012	1.012	1.013
Falconi	27	33	6	—	149	856	908	915
Dinamo	36	33	—	3	"	669	669	669
Voce Ion.	38	45	7	—	"	437	465	532
Acciaio	45	62	17	—	"	280	474	494
Osso	56	51	—	5	"	"	475	742
Garib.	60	74	14	—	"	"	"	"
Genina	20	18	—	2	"	"	835	985
Righelli	25	24	—	1	"	"	"	427
Perilli	38	50	12	—	"	"	"	"
Giocattolo	30	36	6	—	"	"	"	"
Fanny	27	23	—	4	"	"	"	"
Wallace	28	31	3	—	"	"	"	"

Terra madre
di
Alessandro Blasetti

— malattia di Righelli e infez. nella *troupe*
— il cavallo del film *Cavallino* col flusso di sangue
— la Noris che, nel darsi il rimmel, si lesiona un occhio
— l'operaio mutilato e demente che dall'alto del palco degli elettricisti piscia su Camerini che stava girando il film
— il preventivo di costruzioni e spese di materie prime per il film di Camerini *Giallo*
— Righelli che dirige le ultime scene del film, disteso sulla poltrona a ruote del conte di Montecorvo
— le questioni Djom[ira] Jacob[ini]-Camerini
— inondazioni; la cantina piena d'acqua; i contatti telefonici: squilli continui/la tragedia nella pattumiera
— incendio della pellicola vecchia, ammucchiata a sacchi, in giardino, il 27 ottobre
— una fiancata di una strada, negli interni in stabilimento, che precipita per il temporale.

Sogno

Mi pareva (20. IX. '33) che accompagn[avo] mio fratello in un postrib[olo]. L'ingresso era come in via dell'Anguillara a Firenze dove una volta da giovanissimo mi portò Alb. Castellani (quello coi guanti neri) e non si fece nulla.

 Con mio frat[ello] si salì una scaletta ripida; ma dentro subito la

scena cambiava, diventava ampia, una grande sala con tanti scranni. Io offersi a mio fr[atello] un pre[servativo] ma lui mi mostrò che ne aveva già uno in tasca. Nella sala non c'era che una donna anziana (ma non ne ricordo il volto) e ci mostrò che alcune ragazze erano nella stanza accanto: una sala ancora più grande, e parevano conversare con un paio di uomini in gabbanella, forse dottori. Quest'altra sala, più grande, era tutta *délabrée,* sparsa di mobili di sbratto, come si possono trovare nelle soffitte. Poi si scelse ognuno una ragazza. Non c'eravamo che noi. Dato il locale, infimo, queste ragazze avevano un'aria se non fresca, aristocratica. Sembravano straniere, con cappelli piumati. Vidi il seno grinzoso di quella che era con me; sembrava una maestra d'inglese sulla trentina o quarantina, molto propria e decente. Ci si avviò verso una porta a destra. Si entrò non nelle camere, ma in una specie di pergolato. Poi, in contrasto con la luce di giorno delle scene precedenti, si era di notte, il cielo era violetto quasi nero; sembrava di essere in una specie di *campus* di univ[ersità] americana; oppure sulle pendici che sovrastano Berkeley; ma i *cottages* di legno, le case, le ville, tutto era disabitato. Si passeggiava.

Costi*

Negativo scena	2,90 a metro
" suono	85 "
sviluppo	25 "
stampa	1,15 "

Letture 1932

Winesburg, Ohio: a group of tales of Ohio small Townlife, Sherwood Anderson, Mod. Library, 1919
The adventures of the black girl in her search of God, Bernard Shaw Engraved by John Farleigh - Ed. Constable, dec. 1932
Celluloid, the film To-day Paul Rotha, Longmany, Green and C. London 1931
Mario et le magicien, Thomas Mann - trad. André Gailliard, Paris, Stock, 1932
Poems by Edna St. Vincent Millary - New Adelphi Library, 1929/n. 29
Vsevolod Pudovchin, *Il soggetto cinematografico* - trad. U. Barbaro, Ed. d'Italia, 1932
Discorso alla gioventù, Jakob Wassermann, *Convegno,* agosto 1932
Film and the British Public by Hubert Griffith. Nineteenth Cen. agosto 1932

Microbe Hunters by Paul de Kruif, Albatros, Hamburg 1932
Cinema/*L'italiano,* n. 17/18 1932
P.A. Quarantotto Gambini, *I nostri simili,* Solaria, 1932
Estratti da *Film als Kunst* di Rudolph Arnheim. Edit. Ernst Rowohlt, Berlin 1932, a cura di U. Barbaro ("Cines" 1933)
G. Kaus, *Transatlantico,* ed. Bompiani 1933
Ernest Hemingway, *The Sun also Rises,* Modern Library, New York, 1926
Alberto Colantuoni, *I fratelli Castiglioni,* Treves 1932
Sagusto by Cecil Roberty, Hodder & Stoughton, London 1927
Sigmund Freud, *Il Mosé di Michelangelo,* trad. E. Servadio, ed. Idelson, Napoli, 1933

Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi

di Gian Piero Brunetta

Forse Andrea Zanzotto chiamerebbe *Fosfeni* questi materiali, questi frammenti, queste fulminee osservazioni, queste scorie dei *Taccuini* di Emilio Cecchi che nessuno finora ha considerato degne di pubblicazione*. E certo, agli occhi dell'interprete letterario, questi elenchi di titoli di film, inframmezzati da conti del bilancio Cines e personali dello stesso Cecchi, da titoli di libri letti e da osservazioni, giudizi, impressioni su persone, cose, ambienti, incontrati nel corso del biennio dell'avventura cinematografica alla direzione della Cines, hanno assunto l'aspetto di geroglifici, di graffiti incomprensibili e intraducibili, provenienti da un'altra lingua e da un altro mondo.

Se non proprio di un'altra lingua le pagine e le righe che precedono sono la testimonianza, i segni e i resti, quasi liofilizzati e ridotti ai minimi termini, di un mondo in cui — ad un certo momento della sua esistenza — Cecchi entra, come nel racconto di Lewis Carroll, imbattendosi in personaggi, situazioni, ambienti strani, misteriosi ed estranei, che lo colpiscono e lo affascinano e di cui cerca, in vario modo, di tradurre sulla pagina il senso di un'impressione visiva, emotiva, culturale e umana.

Conoscevo da tempo l'esistenza di queste note, sapevo che erano accessibili e che l'archivio di Cecchi era stato meticolosamente riordinato, ma devo confessare di averne sempre sottovalutato l'importanza e di non aver mai pensato che — data la posizione dell'autore all'interno della Cines — in mancanza di materiali d'archivio della casa produttrice, avrei potuto attingere a informazioni di prima mano cosí gustose e significative. In effetti in queste pagine possiamo imbatterci, come in un sommario o in un centone, in frammenti che, pur procedendo a sbalzi e senza apparenti legami diretti tra loro, consentono un tipo di sguardo quasi stereoscopico

* Ne siamo debitori a Suso Cecchi D'Amico, alla quale "Bianco e Nero" esprime i suoi ringraziamenti.

su tutti i problemi di analisi del campo cinematografico con cui deve fare i conti un ricercatore in questo momento.
Si tratta di una sorta di microtesto o microarchivio esemplare nel quale sono mescolate tutte le voci di ricerca e sono segnate le direttrici lungo cui si deve orientare un lavoro di storiografia cinematografica che intenda sintonizzarsi e procedere con piena legittimità assieme a quegli studiosi che stanno aprendo nuove strade alla storiografia contemporanea. Lo storico e il critico cinematografico in Italia, da sempre, non hanno conosciuto altre fonti ed altri luoghi in cui lavorare che le sale cinematografiche e le proprie biblioteche — spesso monolingui — entro le quali venivano effettuate rigorose censure nei confronti di tutte le voci non registrate lungo la stessa lunghezza d'onda e rispondenti alle stesse parole d'ordine. Questo tipo di lavoro legato al presente oggi ci può interessare in quanto forma uno spettacolo ed una messa in scena di uno spettacolo da parte di una minoranza nella platea non meno interessante rispetto allo spettacolo dello schermo; purtroppo, nella maggior parte dei casi, fa procedere poco la nostra conoscenza su un determinato oggetto o periodo esaminato dalla critica.
Il lavoro da fare soprattutto non passa attraverso i sentieri battuti dalla critica e storiografia anteriore, ma si muove lungo tracciati finora non presi in considerazione, scopre giacimenti imprevisti, utilizza in modo corretto le fonti e gli archivi che esistono e che nessuno si è preso la briga di esaminare, inventa nuove fonti.
Mentre il *cinéphile* delle ultime generazioni consuma in gruppo il senso del suo piacere e brucia le emozioni soltanto all'atto della visione di alcuni film, lo studioso vive un'esperienza completamente diversa in quanto ad ogni avventura parte alla ricerca di un oggetto inesistente o evanescente; se è un buon ricercatore però, la tensione quasi febbrile che lo spinge e la combinazione di caso, fortuna e destino, lo portano immancabilmente ad imbattersi in qualche cosa di nuovo, pepita, filone o giacimento inesplorato.
È questo il caso delle note sparse nel fiume dei taccuini cecchiani, finora mai passato al setaccio dei ricercatori cinematografici.
Come è noto non esiste un archivio della Cines in quanto i vecchi stabilimenti della Cines vennero distrutti da un furioso incendio sviluppatosi la notte del 26 settembre 1935. Chi volesse ricostruire una storia della Cines dovrebbe dunque partire da un *corpus* di materiali disperso e, con estrema pazienza, ricostituire, tassello dopo tassello, una vicenda che corre lungo tutta la storia del cinema italiano e si presenta come un vero e proprio *puzzle* produttivo.
Osservando e manovrando questi minuscoli frammenti pervenutici dalla cosiddetta "era Cecchi", che si stende dal 1931 al 1933, il paleontologo o l'archeologo del cinema possono procedere ad una prima classificazione e suddivisione per temi dei diversi materiali.

1) *La cineteca dell'autore*. In primo luogo ci si imbatte nei lunghi elenchi dei film visti da Cecchi. Negli anni a cavallo dell'invenzione del sonoro Cecchi si muove pendolarmente tra i film muti — con una particolare predilezione per i film di Buster Keaton — e la produzione sonora. Nel 1931 predominano ancora i film muti e si ha l'impressione che Cecchi intenda procedere a un recupero sistematico dell'opera di alcuni autori e attori organizzandosi delle retrospettive ragionate di Chaplin, Keaton, di Greta Garbo, ma anche di Walter Ruttmann e King Vidor. Con tutta probabilità i film sono visti da Cecchi in pubbliche sale per cui l'elenco diventa ulteriormente significativo dal punto di vista della presenza quasi egemonica e monopolistica della produzione americana agli inizi degli anni trenta.
2) *Le letture e la nascita della moderna critica e teoria cinematografica in Italia*. Cecchi — com'è noto — è un lettore onnivoro. L'incarico alla Cines favorisce un incremento della sua curiosità in direzione di letture di testi cinematografici, e soprattutto favorisce un tipo di lettura che possa orientare nei suoi primi passi l'editoria cinematografica. Se da una parte apprendiamo con piacere che legge in un giorno il libro di Margadonna e, con tutta probabilità, ne trae alcuni dati relativi al numero di film prodotti e ai costi medi di produzione internazionale, e non manca di registrare la lettura delle prime traduzioni di Pudovkin e Arnheim dovute a Umberto Barbaro, è molto interessante osservare come tra i titoli di letture fatte vi sia il libro di Rotha, *Celluloid, the film to Day* ed anche *Film and the British Public* di Hubert Griffith. Cecchi applica, nei confronti del cinema, la stessa attenzione e la stessa curiosità — e dimostra lo stesso tempismo nel cogliere un fatto importante all'atto della sua genesi — che possiamo vedere con molta chiarezza osservando gli altri titoli di letture non cinematografiche dello stesso periodo: *Il saggio sul Mosè di Michelangelo* di Freud nella traduzione di Emilio Servadio, la lettura di *Mario e il mago* di Thomas Mann e di *The Sun also Rise* di Hemingway.
3) *I dati sulla produzione e sull'esercizio*. Pochi, in parte già noti, ma, in alcuni casi, significativi. Il numero delle sale in Italia e nel mondo, il costo della pellicola, il costo di alcuni film e documentari, gli incassi, le perdite nel bilancio, i costi di produzione negli altri paesi, i propri guadagni come direttore della Cines...
4) *Gli schizzi impressionistici su uomini* e *ambienti*. Si veda, tra tutte, la nota «Garibaldi scende a Quarto maledetto dal direttore di scena. Aveva ritardato per i baffi. Se li era mangiati con la colazione», in cui blocca sul *set* l'attore in una posa statuaria mentre attorno a lui piovono insulti e improperi di ogni tipo. Queste note sono vere e proprie macchie di colore mediante cui Cecchi fissa una scena, un gesto, con un tipo di atteggiamento che mi piacerebbe chia-

mare di partecipe distacco. Nel taccuino di Cecchi l'ambiente o la figura osservata vengono sottoposti a un processo di miniaturizzazione e leggermente deformati da un leggero filtro dell'ironia che dà la misura del rapporto di attrazione e, al tempo stesso, segnala la non totale identificazione e sensazione di appartenenza alla realtà rappresentata. Si veda l'appunto su Luciani, o quello sulla chiusura automatica dello studio di Pittaluga.
5) *I giudizi.* Sono pochi, ma entrano nel merito della fattura del prodotto cinematografico. Si vedano le note relative alle debolezze delle sceneggiature nei film italiani.
Negli anni della sua gestione Cecchi tenta di capire e di impadronirsi di tutti i problemi che il suo nuovo ruolo gli impone. Queste pagine raccontano del breve viaggio di un intellettuale che riesce ad inserirsi con successo nella macchina cinema smentendo in modo significativo la futura legge di Peter sull'incompetenza progressiva. In una fase in cui la produzione era ancora realizzata con sistemi artigianali da parte di un'industria gestita in maniera familiare, Cecchi dimostra, per la prima volta forse in tutta la storia della cinematografia mondiale, come un letterato di professione possa divenire, nel senso più ampio del termine, organico alla produzione cinematografica.
Anche se il suo tentativo è di breve durata lascia un segno profondo sia nel breve che nel lungo periodo sugli orientamenti culturali della cinematografica italiana ancora agonizzante per la crisi degli anni venti.
Cecchi nei *Taccuini* non fa un bilancio culturale della sua permanenza alla Cines, mentre registra il suo congedo dalla società il 17 novembre 1933. Anche se il mese non è ancora terminato gli viene corrisposto l'intero mensile di diecimila lire e subito dopo è liquidato per i suoi due anni di lavoro con la cifra di cinquantamila lire. In anni in cui il sogno delle mille lire al mese era ancora molto lontano Cecchi riceve un trattamento economico degno dei grandi capitani d'industria. E quando è costretto ad abbandonare la barchetta della Cines mantenuta con fatica a galla per tanti mesi sente lo sforzo eroico della sua lotta e si identifica con i superstiti della spedizione di Nobile al Polo «Giardini della Cines nei giorni della crisi: "tenda rossa"»), e al tempo stesso, recupera il senso della propria autonomia con un'osservazione ironica in cui non riesce a dissimulare del tutto l'emozione e la commozione per la fine dell'avventura: «Giardini della Cines con tutti i gatti nei giorni della crisi e del deserto: qualcosa di simile al Foro Traiano con le vecchie che danno da mangiare ai gatti ciechi».

Jean Grémillon, «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese

Piera Detassis

Perché concedere spazio a Jean Grémillon, autore da poco riscoperto in Francia ed assolutamente sconosciuto in Italia, se si escludono una rapida apparizione a Modena[1], due rassegne quasi complete organizzate un po' clandestinamente a Torino e Firenze dal Centre culturel franco-italien ed un passaggio lontano di *Lumière d'été* alla Rai?
Si tratta solo di rispondere, con un atto snobistico, alla programmazione televisiva che sottrae sempre più velocemente autori e "testi" al privilegio della memoria critica, oppure la rivisitazione è giustificata? Grémillon — diciamolo subito — non lo si recupera semplicemente accomodandosi nel filone che rivisita ogni forma e prodotto di cinema popolare e di "genere". Certo, il regista francese è *anche* questo, ma la sua figura tanto scomoda e osteggiata dalle varie produzioni per tutta la durata della sua vita testimonia soprattutto di un atteggiamento in cui la personale tensione espressiva, la "propria" idea di cinema sono intese come punto di partenza per inoltrarsi in maniera contraddittoria e spigolosa nelle comode strutture di genere, accettate come necessari veicoli spettacolari.
Un "autore", dunque, e di tipo estremo, almeno se diamo peso a quanto scrive Serge Daney: «...il pubblico, talvolta giovane, scopre in Jean Grémillon molto più che un gran cineasta, scopre anche *le passeur,* "l'uomo-tramite" che, fra due epoche del cinema francese, ha assunto su di sé il rischio di una mutazione. Prima di Grémillon era stato possibile fabbricare dei "grandi film" senza tuttavia essere un "autore". Dopo di lui, era diventato, in Francia, impossibile. Prima di lui: un prodigioso cinema d'attori. Dopo di lui: l'esigenza nuda, ingrata, anche impopolare, di firmare i propri film, non

[1] L'occasione era quella della rassegna «Avanguardia, realismo, populismo nel cinema francese degli anni trenta», organizzata dal Comune di Modena dal 24 ottobre al 30 novembre 1980.

solamente con una "maniera", un *savoir-faire,* ma con il proprio corpo»[2].

Potremo aggiungere un ulteriore motivo — più attuale, ma anche più frivolo — nel tentativo di dare corpo e giustificazione a questa rivisitazione per temi dell'opera di Jean Grémillon. È vero, infatti, che molto "nuovo cinema francese" (virgolettare è d'obbligo, in questi casi), si muove oggi nel tracciato di una tradizione nazionale, in cui Grémillon pare destinato ad avere un peso fortissimo. Anche escludendo Vecchiali — l'unico in cui l'omaggio al regista scomparso sia dichiarato — rimane il fatto che ci sembra errato riportare tutto il fenomeno del nuovo *noir* o *melò* ai soliti nomi di Carné o Duvivier. In autori contemporanei come Bral, Bertucelli, Miller è in gioco, infatti, proprio un'ardita commistione tra realismo e falsificazione che era la sostanza di quel cinema di Grémillon che, in un gioco di oscillazioni continue sul piano narrativo come su quello figurativo, rifiutava di risolvere la propria complessità appiattendosi unicamente attorno ad uno dei due poli poetici. Rifiutava, ad esempio, di risolversi nell'unilaterale concezione di cinema da "studio" o "cartapestato", privilegiato dai maestri del contemporaneo "realismo nero".

Allo stesso modo, su un piano più strettamente tematico, i film del regista bretone si sforzano di dare voce al "desiderio" (dunque alla sua rappresentazione più naturale: la fascinazione e l'eccesso cinematografico), dentro uno spazio sociale in cui sopravvivono le figure classiche del culto marxista e gli eroi proletari, ma in cui un'aria di mestizia sa cogliere anche — e soprattutto — la quotidianità banale e grigia degli interni d'amore coniugale, senza irrimediabilmente chiudere la donna e l'uomo nei loro ruoli opposti, ma perfettamente simmetrici e complementari, di garanzia paterna o di donna del destino.

Unico "non riconciliato" della generazione del Fronte popolare e forse proprio per questo continuamente sospeso in un punto di passaggio, Grémillon è stato presto ridotto al silenzio, sebbene contemporaneamente, da un punto di vista ufficiale, gli venissero riconosciuti magistero e merito. Interessato alle piccole, coerenti scosse, immesse nel corpo dell'istituzione (la strategia narrativa dei suoi film è proprio questa) Grémillon, nel periodo dell'occupazione, aveva coerentemente scelto di continuare a far cinema (magari con l'Ufa), di mantenere in piedi le strutture esistenti, di elaborare progetti che fossero pronti al momento della liberazione e allo stesso tempo di militare nel Pcf clandestino e nei suoi sindacati.

---

[2] Serge Daney, *Le passeur,* in *Chefs d'oeuvres et nanars du cinéma français, 1930-1956,* opuscolo della rassegna omonima tenutasi a Parigi dal dicembre 1978 all'aprile 1979.

La tenacia nel rimanere, nel volere a tutti i costi confrontarsi con un'industria che non poteva essere abbandonata, nel cercare, in tutti i modi, di continuare ad esprimersi, gli costò popolarità e permise il suo successivo boicottaggio economico. È difficile astrarsi dalle passioni politiche dell'epoca, anche se è necessario riconoscere che il boicottaggio produttivo fu soprattutto boicottaggio ad un autore troppo difficile, in cui le punte di eccesso linguistico rivelavano una sostanziale non-conformità alle leggi espressive del cinema medio dell'epoca.
La strategia politica di Grémillon, del resto, è lo specchio di quella che fu la sua strategia cinematografica e narrativa: una battaglia più realista e meno eroica, più oscura, ambigua e meno gloriosa dell'astensione, ma certo più "rischiosa". Sul piano cinematografico Grémillon era altrettanto destinato all'impopolarità: nato con l'avanguardia (e deciso a non scordarne alcuni assunti fondamentali) il regista si accosta in seguito al modello popolare di racconto in modo non passivo, evitando di accettarne incondizionatamente la logica chiusa e definita, senza mai ridurlo a comodo meccanismo ma evidenziandone sbavature, inceppi, contraddizioni, lavorando sugli eccessi degli espedienti e dei codici visivo-narrativi, come su quelli organici e fisiologici dei personaggi. Al cinema puro di derivazione sperimentale accosta la passione documentaristica; interrompe la grandiosità del melodramma con notazioni sociali assai sottolineate; illumina a giorno «l'infelicità della felicità quotidiana», mentre in castelli anacronistici i nobili mascherati e sopravvissuti si divorano l'un l'altro. La sua non poteva configurarsi, dunque, che come una scelta destinata all'impopolarità.

Geografia d'autore e di scogliera

Ci sono autori in cui la geografia — minuta e precisa — dei luoghi, anziché disperdersi ed annullarsi nel gioco irreale della narrazione cinematografica, assume, al contrario, peso specifico, divenendo punto di riferimento, materiale di *fabula* e senso della visione. Nel caso di Jean Grémillon l'autobiografia non vale solo per i dati informativi e puramente di carriera, non si accontenta di fornirci spunti sugli incontri determinanti o sui "padri", ma soprattutto ci invita ad inoltrarci in una mappa di luoghi di vita e percorsi che, puntualmente, riemergono nei suoi film. Al contrario del contemporaneo "realismo poetico" francese, tutto di "studio" e legato all'estetica della cartolina[3], l'opera di Grémillon cerca di trattenere alcune suggestioni del surrealismo luminoso di Man Ray e del documentarismo

[3] Cfr., in particolare, l'intervento di Giovanna Grignaffini in *Cinema francese degli anni '30,* Marsilio, Venezia, 1981.

Arlette Thomas e Suzy Delair in *Pattes blanches* di Jean Grémillon

di Flaherty (autore su cui terrà — verso la fine della sua vita — una serie di conferenze), per comporre un quadro scenico in cui si commistionano "realtà" dello sfondo e libertà della luce con gioco esagerato e barocco della scenografia, magia della ripresa *en plein air* con codici di genere e tensioni letterarie. Seguendo una strategia precisa dello spazio cinematografico, Grémillon fa immediatamente rispondere ai suoi "interni" estremamente connotati e caricati, una deliberata fuga verso "esterni" indefiniti, infiniti, sfumati, fatti di luce, nebbie, ombre, orizzonti persi, movimenti liberi, trasparenze dell'acqua e dell'aria.
Non a caso, credo, un piccolo cortometraggio può divenire, nel contesto della sua opera, tanto importante. Lavori apparentemente di comando sui tessitori di tappeti e arazzi *(Haute lisse,* 1957), indagini sulle linee di colore e le tecniche pittoriche *(André Masson et les quatre éléments,* 1959), sul metodo di stampa delle acqueforti *(La maison aux images,* 1955), sui disastri della guerra visti da Goya *(Les désastres de la guerre,* 1951): ognuno di questi brevi frammenti rappresenta la tessera di un mosaico più esteso, il cui unico scopo è quello di penetrare nella materia, nel farsi e disfarsi dei fili, dei tratti di penna e di colore, conservando la suggestione del gioco tra luce e sua assenza, analizzando la trama e la mappa

dell'alchimia della materia, della natura, del gesto creativo e produttivo. *Alchimie,* non a caso, era il titolo d'un suo cortometraggio del 1952.
Di famiglia bretone, nato a Bayeux, al confine tra la Bretagna e la Normandia, Grémillon trascorse la sua infanzia in un luogo che è quasi simbolico per la Bretagna e il paesaggio bretone, Dinan la città medievale ai bordi della Rance, da cui ha inizio l'estuario-fiordo su cui si affaccia S. Malò, la città corsara e dove le maree violentissime creano un paesaggio atlantico ai limiti del surreale. L'oceano, la vita che trascorre lungo le sue coste, la luce grigia, monotona e lancinante che incombe, il riflesso dell'acqua e la trasparenza, la solitudine, l'orizzonte che si sfibra e scompare, sono al centro del lavoro d'immagine a cui si è applicato Grémillon sino alla fine. E la Bretagna provinciale, separata dal centro, lontana da Parigi: tutta l'opera di questo regista infatti — in un periodo in cui trionfa la poesia nera delle periferie urbane — si distingue, invece, per una rivisitazione silenziosa della provincia, dei suoi destini poco delineati ed eroici. Una rivisitazione, anche, dei sentimenti provinciali, mediocri, familiari e quotidiani, al contrario delle suggestioni d'*amour fou* dei vari Carné e Duvivier, ecc.
Tutta la costa bretone, verso quella parte selvaggia che arriva a Finisterre e Pointe du Raz, si può dire percorsa e ricostruita dall'occhio "realista" del regista: *Tour au large* è girato nell'isola di Groix, *Guardiens de phare* a S. Guénolé, *Amour d'une femme* all'isola D'Ouessant, *Remorques* si svolge a Brest. E un film come *Pattes blanches,* sebbene il luogo preciso non sia nominato, si svolge interamente in un villaggio della costa bretone. Anzi, è proprio Grémillon a trasportare il luogo dell'azione nella sua Bretagna, scompigliando il progetto originario di Jean Anouilh che aveva improvvisamente rinunciato a dirigere il film.
In *Pattes blanches* come in *L'étrange monsieur Victor,* percorsi e carrellate lungo il porto sono uno dei modi di definirsi dello spazio e, in entrambi i casi, sarà proprio il paesaggio di una scogliera battuta dal vento a divenire elemento drammatico non indifferente. Ma dove il mare tace, prendono immediatamente voce spazi vuoti, desolati, battuti dal vento — come in *Le ciel est à vous,* in cui il cielo stesso diviene teatro dell'azione o della "fuga" — oppure vi si sostituisce una disseminazione di luoghi, teatri, scenografie paradossali e in eccesso che rappresentano il tentativo, da parte di Gremillon, di toccare quel "barocco" cinematografico di cui è stato spesso gratificato. Oppure la desolazione è segnata dai calanchi petrosi delle Alpi, come in *Lumière d'été,* sfumati ed iridati melodrammaticamente dalle risalite del fumo e delle nebbie e dalla polvere sollevata dal rotolare dei massi. In generale si può dire che l'affermazione di Marcel Carné a proposito delle marine di *Gardiens de phare,*

può essere allargata all'insieme del lavoro fotografico di Grémillon per meglio descriverne l'atmosfera: «Georges Périnal *(il fotografo preferito, agli inizi, da Grémillon; ndr.)* ha dotato il film di una fotografia stupefacente che per molti è stata una rivelazione. Non si tratta di una fotografia luminosa: è ancor meglio di questo, è una fotografia d'atmosfera, grigia senza essere piatta, volontariamente imprecisa senza essere oscura. Aggiunge ancora qualcosa all'oppressione, all'angoscia. Périnal è un mago ignorato. Con l'aiuto di schermi rossi trasforma una marina assolata in uno strano paesaggio lunare e i suoi giochi d'ombra e luce hanno la soavità di una immagine di Man Ray».

Lo spazio del melodramma

È dunque sullo spazio, sull'enfatizzazione dei contrasti o delle presenze paesaggistiche e urbane, che si appunta l'attenzione narrativa e melodrammatica di Jean Grémillon. Mai tenera, mai "riconciliata", del resto, l'abbiamo detto, piuttosto indecente, crudele, spietata e fisiologica come in Sirk. Erede del cinema muto e "puro", Grémillon disconosce l'importanza del dialogo a favore di un gioco visivo accentuato e di una strategia del movimento di macchina (e del *travelling,* in particolare) che diviene strumento privilegiato della descrizione, della "rivelazione", dell'attraversamento dei luoghi secondo un movimento continuo e unitario che rende lo spazio narrativo una sorta di superficie porosa.
L'indagine sensoriale sulla luminosità s'accompagna spesso al movimento: quasi ogni film di Grémillon pone al suo centro uno o più momenti di intensità luministica, attraverso cui un personaggio si "rivela" in rapporto al paesaggio ed alla narrazione e, quasi sempre, con la complicità della *carrellata.*
Ne sono esempi l'arrivo di Madeleine Robinson — donna candida e proletaria, ma determinante nel provocare l'accelerazione degli avvenimenti — sulla montagna in cui si svolge la vicenda di *Lumière d'été:* immersa in una luce grigia e tersa comincia a camminare lungo il ciglio del burrone, seguita da un *travelling* in accordo con il movimento della nebbia che risale lentamente alle sue spalle; o ancora, in *Remorques,* la passeggiata sulla spiaggia verso la casa che vedrà nascere la passione tra Michèle Morgan e Jean Gabin: una lunga carrellata a filo della sabbia su cui scorrono ombra e luce nelle rapide variazioni atmosferiche dell'Atlantico, una carrellata tenuta sui piedi dei due protagonisti, sulle impronte nella sabbia bagnata, sulle onde della risacca, fino a spegnersi sopra una stella marina deposta là dal mare. Una citazione diretta di Man Ray e del suo *Etoile de mer?*

 Comunque sia, in un'epoca in cui gli sceneggiatori cominciavano

ad assumere un peso rilevante, Grémillon ed il suo amore per lo scatenamento melodrammatico dall'interno stesso del materiale cinematografico, non potevano che suscitare violente reazioni. E ci sembra da riportare un giudizio espresso a proposito di *L'étrange monsieur Victor* da Henri Jeanson, sceneggiatore la cui vocazione al dialogo letterario non ha mancato di appesantire considerevolmente alcuni capolavori del periodo del "realismo nero". Scrive Jeanson: «Grémillon appartiene alla categoria dei registi fuori moda che obbediscono ancora alle assurde leggi del cinema muto. Grémillon fa dell'immagine per l'immagine, abbandona i personaggi non appena questi prendono la parola. E per fare che cosa? Per condurre a spasso la cinepresa lungo una rampa di scale o il porto di Tolone... Grémillon non sospetta neppure che un dialogo, una sola frase, di Marcel Achard *(cosceneggiatore del film assieme a Charles Spaak; ndr.),* siano infinitamente più suggestivi di una panoramica-omnibus o di un *travelling* elaborato e tortuoso»[4].

La casa di vetro

Se si è potuta definire l'*opacità* come la figura chiave del lavoro sullo spazio concepito dal cinema francese degli anni '30/'40[5], è allora vero che la "differenza" del cinema di Jean Grémillon consiste proprio in una costruzione progressiva del proprio cinema attorno alle figure della *contrapposizione* spaziale e, contraditoriamente, ma contemporaneamente, della *trasparenza* (termine usato in questo caso come suggestione visiva e non nel portato teorico classico di derivazione baziniana).
Poiché la "scena coniugale", con le sue mediocrità e le sue infelicità non espresse, ma tanto più lancinanti, risulta essere il centro d'interesse del cinema di Grémillon, la disposizione degli spazi (e la loro caratterizzazione) avviene secondo uno schema fisso: alla casa coniugale, al luogo dove la moglie conserva e garantisce l'ordine (o perlomeno quello che essa si illude essere tale, vedi l'inganno in *L'étrange monsieur Victor),* si contrappone una fioritura di spazi aperti, in fuga prospettica. La strategia si ripete — simile — in tutti i film più interessanti del regista francese: la casa coniugale di *L'étrange monsieur Victor* è decisamente separata da e non comunica in alcun modo con la bottega del marito, luogo in cui si svolgono i passaggi di mano della refurtiva di cui il signor Victor, padre e commerciante rispettabilissimo, fa incetta, così come sembra essere estranea allo spazio collettivo della strada che costeg-

[4] Citato in *Hommage a Jean Grémillon,* supplemento al n. 280 di *Cinéma quatre-vingt-deux,* pag. 92.

[5] Giovanna Grignaffini, op. cit.

gia il porto, alla scogliera ventosa dove si svolge la festa di matrimonio e dove riappare Blanchar evaso dal bagno penale.
In *Remorques,* al di fuori e al di là della casa piccolo-borghese, adorna di ninnoli e immersa nella semioscurità, dove si consuma l'infelicità tranquilla della moglie di Gabin, ecco stendersi la massa tempestosa e appassionata del mare, ecco apparire la casa vuota, bianchissima e lunare in cui nasce la passione proibita: i luoghi non funzionano mai, in Grémillon, da musica di accompagnamento, sono essi stessi personaggi, moventi dell'azione, anticipazioni ed eventi. Ancora contrapposizione: in *Pattes blanches* la casa modesta ma decorosa in cui Odette finge la propria relazione matrimoniale, è contraddetta dal castello anacronistico e baroccamente scenografico e dallo spazio della scogliera su cui si trascina l'inquietante figura di Maurice, luoghi che dichiarano impossibile, nel loro portato carnale, eccessivo e "naturale", il desiderio d'ordine dell'infelice ragazza. E non sarà un caso, allora, che proprio *Le ciel est à vous,* il film in cui più radicalmente si pone la questione della felicità coniugale e della parità dei desideri, cominci con un trasloco verso la nuova casa della coppia Vanel/Renaud che sorgerà ai limiti del campo d'aviazione, ai limiti del cielo, due elementi paesaggistici destinati a scuotere profondamente, a mettere in questione, ma anche a vivacizzare, l'equilibrio creduto perfetto e intoccabile tra marito e moglie.
Solo *Lumière d'été,* dove la scena familiare è già esplosa ed il discorso è più sicuramente situato sul piano dello scontro tra classi (attraverso il meccanismo del desiderio innescato dall'arrivo di Madeleine Robinson), gli spazi si sparpagliano e si confondono: albergo sul fianco della montagna, castello di stili baroccamente mischiati, imponente ed irreale fabbrica della diga con suggestioni alla Piranesi. E qui, probabilmente, la reale contrapposizione è da cercare proprio tra i luoghi della festa e del parassitarismo e la diga, simbolo della morale proletaria che contempla lavoro e produzione, segno del mondo nuovo.
Ma proprio un nuovo elemento figurativo, rintracciabile ed analizzabile con più precisione in *Lumière d'été,* ci permette di rileggere lo schema appena proposto, ricercandone le possibili sfumature, complicazioni e contraddizioni. Giochi e combinazioni del desiderio, in *Lumière d'été,* sin dall'inizio si dichiarano all'interno dell'albergo. Ma quale albergo? Piuttosto una voliera, una veranda senza cornice, una gabbia luminosa di vetro, uno spazio d'incontro attraversato dal panorama, dalla luce bianchissima, dalle risalite di nebbia, dai rumori del lavoro che provengono dal luogo lontano (se non fisicamente, certo ideologicamente) della diga. *Una casa di vetro,* trasparente, a cui alludono le mille gabbiette, voliere e campane di vetro della stanza di Cri-Cri (Madeleine Renaud, ex-ballerina invec-

**Arlette Thomas
in *Pattes blanches*
di Jean Grémillon** ▶

chiata). Un modello scenografico che si ripete nei film di Grémillon e che — come cercheremo di dimostrare — più che come semplice suggestione visiva si propone invece come chiave interpretativa del suo cinema, della sua concezione del melodramma e della *fabula* stessa.
Sfondamento delle soglie, invasione dell'esterno e della luce negli "interni" creduti immutabili, complicazione degli sguardi e dei punti di vista. La prima sequenza di *Remorques* comincia con una festa di nozze (quante ce ne propone Grémillon e tutte destinate ad essere drammaticamente interrotte! La *fête tragique,* anche quando non è di nozze, è uno degli stilemi del regista su cui hanno insistito di più i critici): la macchina da presa insegue il movimento dei ballerini, percorre lo spazio seguendo la quadriglia, poi si sposta all'esterno della casa festante ed illuminata a giorno, permettendoci di seguire, attraverso l'ampia veranda, lo svolgersi degli avvenimenti all'interno della casa, senza mai perdere d'occhio il primo piano, l'agitazione nel giardino.
La porosità dello spazio narrativo di cui abbiamo parlato sopra, si risolve figurativamente in una disponibilità degli spazi a scambiarsi, a compenetrarsi, a capovolgersi, a farsi attraversare dai personaggi, dallo sguardo dello spettatore. Il movimento è spesso il tramite lungo cui corre questa ossessione compenetrativa, il ballo ne è il segno principe: la tarantella di *Lumière d'été,* eseguita dai personaggi che si snodano lungo il castello tenendosi per mano, permette alla macchina da presa di cogliere più situazioni semplicemente seguendo lo spostamento motivato delle persone. Senza soluzione di continuità, potremo dire che *Pattes blanches* raggiunge, nella sequenza finale, la perfezione del meccanismo narrativo di cui stiamo parlando: il ballo e la casa di vetro si congiungono per enfatizzare e rendere "fiammeggiante" una semplice necessità descrittiva. È il culmine della vicenda: Odette si è sposata e dopo il corteo nuziale all'aria aperta, lungo il porto, partecipa alla festa nel suo abito bianco. L'atmosfera è eccitata, si balla la quadriglia, all'esterno primi piani inquietanti scoprono il Conte e Maurice, tutti e due rovinosamente gelosi della bella Odette. La sposa riceve un biglietto dal conte e si ritira a leggerlo nello spazio davanti alla sala della festa. Mentre alle sue spalle l'ampia vetrata lascia intravedere i balli e udire la canzone, improvvisamente l'ombra di Maurice appare davanti alla porta a vetri che separa noi da Odette. Presa in questo labirinto trasparente la sposa vede — come noi — tutte le realtà che la minacciano, come se la geografia degli ambienti avesse rinunciato d'un colpo alla sicurezza delle pareti, delle separazioni, dei ripari. Come se il "desiderio", che è sempre la chiave del melodramma, avesse bruciato e consumato i limiti spaziali. Naturalmente Odette ne muore. Nessuno del resto può sopravvivervi e pro-

prio il melodramma, con le sue morti risolutorie, con i suoi "miracoli" e le sue sparizioni subitanee, lo dimostra radicalmente.

Se l'ordine un po' assopito della "scena familiare" induce dunque lo spazio narrativo a comporsi secondo una sequenza di contrapposizioni, l'irruzione del desiderio e della passione sembrano invece rompere questo meccanismo cosí ben oliato, giocando piuttosto sulla compenetrazione. E la passione di Jean Gabin per Michèle Morgan in *Remorques* dove avrebbe potuto materializzarsi ed esplodere se non nell'irreale, immenso spazio della luminosissima e deserta casa sul mare? Spazio completamente aperto e non ancora appesantito dai segni della consuetudine e della memoria comune, dove il gesto della passione consiste nello spalancare la grande finestra per lasciare bagnare i muri nella luce marina e dove la consapevolezza della passione consiste invece nel chiudere, accostare, rendere silenziosa quella flagrante apertura.

Aprire le imposte o chiuderle, lasciare o impedire che la luce del giorno penetri in casa: rituale che percorre tutti i film di Jean Grémillon e che non troviamo solo in *Remorques.* Sono le donne, le mogli in genere, ad usare questo codice quasi banale per esprimere i sommovimenti emotivi che rompono la tranquillità coniugale. Il sogno, la *revérie* romantica, si fanno strada proprio attraverso la luce che inonda interni fino ad allora in ombra: succede in *L'étrange monsieur Victor,* succede in *Pattes blanches.*

In *Remorques,* mentre la moglie che "sente" il grigiore in cui sta scivolando il suo matrimonio ne parla con un'amica accanto alla finestra, la macchina da presa le si avvicina in carrellata e continua il suo percorso, oltre i vetri, verso l'orizzonte e il mare.

Grémillon non per nulla è l'unico, in un'epoca dominata dalle passioni maledette e dai cascami dell'*amour fou,* a intingere il proprio cinema nel veleno della quotidianità. Se l'inquietudine parla per queste mogli in un gesto impalpabile di desiderio di fronte alla finestra che si spalanca verso lo spazio aperto ed indefinito, solo per la splendida Madeleine Renaud di *Le ciel est à vous* questo gesto diverrà volo reale e regale nell'aria, verso il cielo, dentro il suo piccolo aereo con cui conquisterà il *record* di volo in linea retta e, definitivamente, la propria felicità di coppia a parità di desideri e di realizzazioni.

Laddove la scena coniugale non tiene luogo privilegiato, il melodramma di Grémillon sconfina verso i suoi eccessi più rischiosi, ma anche più indecenti: è allora una commistione violenta di desiderio e sudore, di divisioni di classe ed impossibilità, di carne e sacrificio, malattia e privilegio, quella che acquista peso nel narrare. La donna si rivela come l'elemento chimico che fa precipitare ed affiorare nel *récit* tutto l'inestricabile nodo di desiderio e differenze

sociali di cui parla Serge Daney[6].
Solo Grémillon — pur di mostrare questa differenza che separa la gente e allo stesso tempo la lega drammaticamente attraverso l'ineluttabilità del desiderio — non teme l'anacronismo e recupera dal dramma antico le figure disperse della nobiltà, dell'aristocrazia. Castelli che rinchiudono vestigia di altri tempi più gloriosi, abiti barocchi ed elaborati come maschere ed antiche ferite di incesti e degradazioni, si innalzano in luoghi inusitati: sulle coste di un povero villaggio di pescatori in Bretagna, accanto ad un cantiere delle Alpi. E se la borghesia e la nobiltà balorda e parassitaria di *Lumière d'été* finirà per conoscere — mascherata da Amleto e Guglielmo Tell — l'indifferenza e la durezza proletaria in un'alba livida dentro un cantiere che ricorda gli incubi di Piranesi, allo stesso modo Odette — la piccola arrivista troppo compiaciuta del proprio corpo sensuale — finirà in *Pattes blanches* strangolata sulla scogliera, vittima inconsapevole d'un incrocio letale di desideri e vendette scatenatosi tra l'anacronistico conte e l'ammalato, selvaggio fratellastro ripudiato. L'unica colpa della donna sembra essere quella di aver ogni volta provocato questi uomini con la propria presenza senza ritegno, d'averli costretti a "mostrarsi", a "svelarsi". Ma la sua vera colpa sta in quella frase rivolta all'uomo che l'ha presa in casa, che la lava e profuma con devozione, che la prende in sposa offrendole il suo denaro, legandola con il suo denaro. Mentre gli si rifiuta lei, infatti, gli grida: «Sai di pesce!». E quando il disgusto è pronunciato, contro la regola che il denaro non ha odore, il finale della storia non può che andare di conseguenza.

L'abito e la maschera

Nel gioco degli spazi, come in quello dei ruoli, la figura della antitesi si risolve e capovolge quasi sempre — l'abbiamo visto — in quella della trasparenza e della compenetrazione. Grémillon costruisce spazio e narrazione come un luogo pieno di aperture e soglie, ma, di conseguenza, anche frastagliato di passaggi e comunicazioni. Si tratta sempre di figure "attraversabili", metafore dell'ordine della narrazione scelto dal regista, figure di scambio e contaminazione, al contrario delle fisse identità e scenografie del contemporaneo "realismo nero". I film di Grémillon si costruiscono su un terreno la-

[6] Scrive Daney: «Perché di che cosa ci parla Grémillon, in fin dei conti? Di qualcosa che è oggigiorno evitato, aggirato, dimenticato, lasciato ai fotoromanzi, alla posta del cuore, alla nostalgia da *cinéphile:* che gli esseri umani sono esseri fatti di desiderio, presi nella lotta di classe. Eliminate uno dei due termini di questa frase e niente più ha senso. Il cinema di Grémillon si sostiene su una sola domanda, troppo semplice per non riguardarci da vicino: «Cos'è un uomo? Cos'è una donna?».

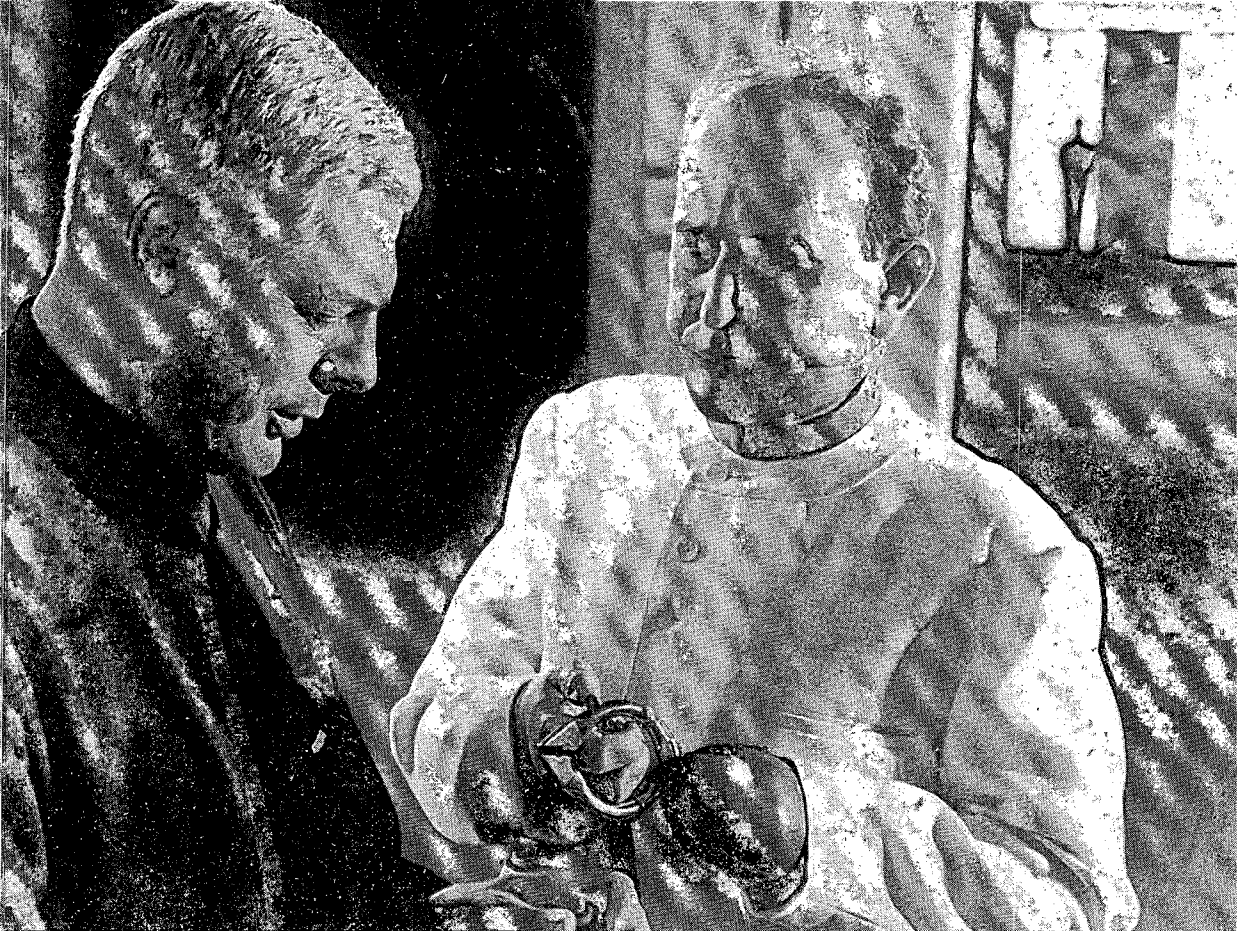
bile come le sue spiagge, continuamente lambite e trasformate dall'onda e dal passaggio inquieto della luce, si definiscono all'interno d'un luogo vuoto e poroso.
L'interesse dell'autore verso la materia e l'alchimia, trova qui il suo riscontro preciso: ogni luogo trasmuta nell'altro, l'apertura di una finestra o la trasparenza d'un vetro permettono alla macchina da presa di cercare e trovare il contatto tra due spazi sino ad allora separati, dalla terra si passa al cielo, da un personaggio all'altro, da un ruolo definito a quello del desiderio. A volte sono sufficienti una maschera o un abito, un abito d'altri tempi, un abito da sposa: i travestimenti barocchi dei personaggi di *Lumière d'été,* con cui essi credono di sfuggire ad una fine sociale designata e necessaria, serviranno solo a pronunciare ancora più marcatamente la loro differenza e condanna. Cosí come maschera amara ed ironica apparirà ogni volta l'abito bianco da sposa santificato sul crinale di scogliera, sino a dichiarare crudelmente la propria perversità in quel frammento di velo candido e glaciale con cui Pattes blanches strangola Odette e che rimarrà sinistramente ad ondeggiare nella notte bretone. All'amore per i bei vestiti che sembra trascinare Odette ad una morte simbolica in abito da sposa, si contrappone la passione feticista della disgraziata Mimì per l'abito settecentesco donatole dal conte e conservato gelosamente nell'armadio, scrutato al lume della candela. Ma proprio attorno a quell'abito si organizza una delle più intense "mutazioni" del cinema, quando Mimì, arrivata fedele al castello, prima di convincere il conte a costituirsi, nella sala ricoperta di paglia a cui si vorrebbe dar fuoco, immagina di fronte allo specchio di vestire regalmente quell'abito per un ballo fantastico e amoroso, per immaginare una bellezza ed una dignità impossibili. Per reagire, attraverso la forza simbolica dell'indumento anacronistico, recuperato dal passato, alla devianza e all'umiliazione in cui si trascina la sua vita e quella del villaggio.
In tutta questa disposizione alchemica, di continua ed incessante itineranza, l'illuminazione incandescente e lunare di Grémillon non fa che sottolineare lo sconfinamento continuo verso una dimensione indefinita, ma piena di possibilità, non fa che sottolineare una dimensione strana di "lucore" dove si innesca la compenetrabilità degli spazi e dei ruoli. Alchimia, ancora.
E se tutto trasmuta nell'altro, svelandone il volto segreto, allora non v'è posto per la pietà nell'universo narrativo di Grémillon ed è vero che più niente consola. Ma proprio questa mancanza di pietà che non risparmia l'indecenza della biologia — rivelata e sostenuta dalle figure ripetute dell'itineranza, dello sconfinamento e della confusione — sembra porsi come uno degli elementi chiave, forse centrale, per intendere il sistema simbolico su cui si regge il melodramma. Il meccanismo dell'eccesso, dell'esagerazione, della ri-

dondanza è dunque ciò che permette di tradurre "popolarmente", sino ad un limite accettabile, queste rischiose e continue perdite di freno e di identità che appaiono l'*enjeu* fondamentale del genere melodramma.

I trent'anni di Elio Petri

Aggeo Savioli

«La maggior parte dei seminaristi mi era sconosciuta ...A quando a quando, però, scorgevo, qua e là, alcune facce familiari di persone, donne e uomini, della mia generazione. Facce di persone con le quali cammino assieme da trenta o trentacinque anni, seppure per strade diverse, e spesso nella discordia, in quella sorta di litigiosità che sempre irretisce anche i viaggiatori più pazienti, se chiusi nel medesimo scompartimento per più e più giorni, ed anche per più e più scurissime notti...». Una delle ultime testimonianze di Elio Petri è un articolo, apparso sulla rivista *Gulliver,* nel quale il regista dice le sue impressioni e riflessioni di invitato a un "seminario" (maggio 1982) organizzato dall'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio e dedicato alla "immagine" di un partito, il Pci: «Il vecchio partito della mia adolescenza e della mia giovinezza», scriveva ancora Petri, poco oltre.
C'è in quelle frasi, a sua volta, una "immagine" umana e veritiera del cineasta immaturamente scomparso: c'è il suo legame profondo, viscerale, con la politica, considerata e sofferta come dimensione ineliminabile del destino di ognuno; c'è il sentimento, prima ancora che la coscienza, del nesso stretto intercorrente fra la vita del singolo e la storia di tutti; c'è lo scontroso e affettuoso rapporto, nutrito di travagliate convergenze e, forse più spesso, di polemiche anche acerbe, che l'ex militante e agit-prop comunista avrebbe continuato a mantenere con i "vecchi compagni", lungo differenti ma paralleli itinerari, attraverso tunnel che dovevano sembrare (o essere) sempre più fitti e bui, verso una mèta sempre più lontana. Il titolo del copione rimasto sul tavolo di Elio, e che la malattia, poi la morte gli impedirono di realizzare, suonava *Chi illumina la grande notte.*
Alle spalle di Petri autore cinematografico c'è soltanto il "lavoro culturale" (secondo la dizione d'uso all'epoca, ironizzata da Luciano Bianciardi in un suo non dimenticato libello), che lo vede attivo, giovanissimo, nella promozione di "canali alternativi" per la diffu-

Marcello Mastroianni e Salvo Randone in *La decima vittima* di Elio Petri

to caloroso verso ciò che, d'oltre oceano, porta l'eco ormai fievole del New Deal e della sua non spenta carica ideale. Cosí, la riedizione del capolavoro di Mervyn Le Roy, *Io sono un evaso,* che riappare in Italia due decenni dopo la prima sortita sugli schermi degli Stati Uniti, offre spunto all'elogio (non senza specifiche riserve) d'un cinema "di denuncia" e d'ispirazione civile, cui Petri avrebbe dato un energico, spiccato contributo nella sua maturità di regista.
In quello stesso 1951, comunque, si verifica l'approccio iniziale, e decisivo, al cinema non più solo da vedere, da valutare (e semmai da sostenere), ma da fare. La mattina d'un lunedì 15 gennaio, uno sconvolgente episodio ha messo a rumore la capitale e il paese intero: la scala di un edificio in via Savoia è crollata sotto il peso di circa duecento donne (ragazze in massima parte) accalcatesi là per rispondere all'annuncio, pubblicato fra gli "economici" del *Messaggero* di domenica 14, che promette un modestissimo "primo impiego" a una dattilografa di "miti pretese". Una di loro rimarrà uccisa, molte ferite. L'anno seguente, quel caso cosí emblematico darà materia a un film, che susciterà rinnovato scalpore e sarà, regolarmente, oggetto di boicottaggio da parte delle autorità. La base documentaria, pur largamente reinventata nella sceneggiatura definitiva, è fornita dall'inchiesta che, quattro mesi dopo l'avvenimento,

Petri effettuò tra le sue oscure protagoniste, andandole a ricercare negli ambienti familiari e sociali più vari, in una metropoli già in caotica espansione, ma nemmeno sfiorata da qualsiasi ipotesi, per quanto fallace e provvisoria, di "benessere".
L'indagine (raccolta in volume, ma solo nel 1956, per le edizioni *Avanti!)* «fu condotta da Petri in maniera organica, capillare», come scrisse il regista di *Roma, ore 11,* Giuseppe De Santis, che l'aveva affidata a questo «romano, figlio di popolani», di cui «si capiva subito» che «estro e pazienza e curiosità non gli mancavano davvero». Il suggerimento veniva, puntuale, da Cesare Zavattini, co-firmatario del testo conclusivo dell'opera cinematografica (insieme a Sonego, Gianni Puccini, Basilio Franchina, agli stessi De Santis e Petri). E proprio Zavattini, in una lettera a Petri, avrebbe esclamato: «Beato te, che a poco più di vent'anni in queste cose ti ci sei calato con tanta naturalezza; io all'inchiesta come esigenza morale numero uno ci sono arrivato molto tardi, verso la cinquantina, quasi da vecchio», aggiungendo: «La mia generazione aveva paura che la fantasia appesantisse le sue ali con questi dati, con queste cifre, questo stenografare, dattilografare, pedinare, domandare, rispondere...».
La fama internazionale di un neorealismo già in crisi riprese vigore (a New York come a Mosca, ma non a Parigi) dal successo di *Roma, ore 11,* film non così «dominato dalla presenza zavattiniana», come invece lo si è voluto prospettare (cfr. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano);* ma al quale fu certo di stimolo salutare il *dossier* scovato e ordinato da Petri: egregio esempio di giornalismo acuto quanto responsabile, alieno da sensazionalismi e innervato, giustamente, da quell'*esigenza morale* (ma anche politica), che Zavattini sottolineava. Nulla di "poliziesco" (nonostante la radicata simpatia di Petri per il "genere"), né di "misterioso". C'era là, infatti, una verità nuda e cruda, chiara e complessa, da portare a galla, semplicemente: la verità di un'Italia "dei bisogni", occulta o mistificata da troppe rappresentazioni di comodo.
Quest'attenzione sensibile al mondo subalterno la si ritroverà con frequenza in Petri regista: anche nei suoi esiti meno soddisfacenti, più condizionati dal compromesso. Del *Maestro di Vigevano* (1963), quasi a scusa di un risultato che a lui stesso non sembrava il migliore di quelli possibili, ci diceva: «È un film sui poveracci». E ciò che forse, del suo film d'esordio, *L'assassino* (1961), resiste meglio, al di là dell'acclarata destrezza professionale nello scaltro congegno del giallo psicologico, sono certi scorci di una Roma nascosta, oggi diremmo "sommersa", popolata di strani mestieri e di anime perdute.
Sono tratti che ritroviamo nei *Giorni contati* (1962), a un grado già elevato di compattezza tematica e stilistica. La figura dell'anziano idraulico che scopre, quasi d'improvviso, l'incombere della morte

Daria Nicolodi in
La proprietà non è più un furto
di Elio Petri ▶

nella vita di tutti i giorni, e tenta di combatterne la crescente ossessione, in un vuoto esistenziale pur affollato di presenze (talora affettuose, più spesso sinistre), resta memorabile fra quelle generate, negli anni cinquanta-sessanta, da affini riflessioni sui grandi dilemmi dell'uomo (si pensi soltanto al cinema di Antonioni). Nei *Giorni contati* si determina, inoltre, un significativo contatto o impatto fra temperie culturali apparentemente remote, "alte" e "basse", ove si rispecchia la contraddittoria esperienza dell'autore, quel certo carattere plebeo che assume la sua stessa voracità intellettuale: la citazione della canzonetta d'epoca, omaggio alla figura paterna incarnata in Salvo Randone, da un lato; e, dall'altro, all'estremo, il dissolvimento delle immagini del reale in un impasto di luci e ombre che rimandano alla pittura d'avanguardia.
Apprezzato in genere dalla critica, premiato in un lontano e poco influente festival (Mar del Plata) *I giorni contati* ebbe scarsa udienza di pubblico, né successive, sporadiche riprese incontrarono miglior fortuna. Fallì, anche, un progetto della Titanus (nel cui quadro il film rientrava), tendente al lancio d'un gruppo di giovani registi. Successive scelte di Petri furono condizionate in qualche misura da quello scacco, e dalla conseguente, accanita ricerca di un'apertura verso platee più vaste. Si spiega così il non troppo felice sodalizio stabilitosi, per *Il maestro di Vigevano,* con un attore di ormai sicura popolarità come Alberto Sordi (non bisogna sottovalutare il coraggio prima dimostrato dal cineasta trentatreenne nell'affidare il ruolo principale dei *Giorni contati* a Randone, straordinario interprete teatrale, ma ignoto, o quasi, alla fabbrica e al consumo del cinema).
Il romanzo di Lucio Mastronardi avrebbe forse potuto costituire un buon terreno comune fra Petri e Sordi, ma il risultato fu, nell'insieme, una spartizione a metà, in un'altalena di buffoneria e di grottesco, seppure con sprazzi dolenti, non privi di efficacia. Petri tornò poi a Marcello Mastroianni, già protagonista dell'*Assassino,* con *La decima vittima* (1965) tratto da un testo di narrativa fantascientifica (di Robert Sheckley, *La settima vittima),* e che avvolgeva in elegante confezione i presagi d'un futuro di controllata violenza, non meno allarmante, peraltro, di certe visioni dichiaratamente apocalittiche.
La stagione alta di Petri comincia nel 1967, con *A ciascuno il suo.* Stavolta egli non si trova ad aver a che fare, come nelle due occasioni precedenti, con produttori (De Laurentiis, Ponti) di rilevanza internazionale, e di motivata fama prevaricatoria, ma con un imprenditore (Giuseppe Zaccariello) attivo in altri campi, e nuovo al cinema. Il racconto lungo di Leonardo Sciascia si dimostra, dal suo canto, congeniale all'ispirazione del regista: impegno civile, gusto dell'intrigo, una disincantata ricerca nei meccanismi di potere del-

la Mafia, la desolata e ironica presa d'atto della inadeguatezza, nei confronti d'un fenomeno così diffuso e radicato, degli strumenti intellettuali, culturali, ma anche politici, correnti: sono alcuni degli elementi che legano lo scetticismo illuministico di Sciascia (in un'alleanza provvisoria, se si vuole) all'inquietudine, diciamo pure alla rabbia di chi, come Elio, pur uscito da tempo dalla milizia di partito, si sente sempre coinvolto negli "affari pubblici", nelle illusioni e nelle delusioni contrassegnanti una fase storica fra le più torpide e ambigue, destinata a sfociare nel tumultuoso, ma per nulla risolutivo, sessantotto, fonte a sua volta di tanti equivoci (anche tragici).
Facciamo un passo indietro. La "crisi" di Petri, come di molti suoi coetanei, si colloca nel 1956-'57, all'indomani dei fatti d'Ungheria, che paiono smentire, o indirizzare su un versante catastrofico, le sofferte speranze suscitate dal XX Congresso e dal crollo del mito di Stalin. Petri, in particolare, si trova a mezzo d'un decennio (1951-1960), per lui, di laborioso apprendistato: come aiuto o assistente regista, come sceneggiatore (di Giuseppe De Santis, ma non solo). La duplice ansia, creativa e critica, insoddisfatta, cerca espressione in un'impresa politico-culturale, la rivista *Città aperta*, della quale Elio sarà fra i promotori. Membri del Pci (o ad esso già molto vicini), quelli di *Città aperta* ne saranno esclusi (o allontanati) attraverso provvedimenti di stampo "amministrativo" (come allora si diceva), al culmine di un'aspra polemica, in un'atmosfera esacerbata da più complesse questioni nazionali e internazionali. Il paradosso è che il gruppo dei "dissenzienti" si faceva portavoce di istanze libertarie e pluralistiche, le quali avrebbero avuto, nei tempi seguenti, via via maggior spazio e argomentazioni (senza, tuttavia, che si andasse a fondo nell'analisi delle storture del "socialismo reale") nel nuovo corso del Pci, con Togliatti e dopo. E del resto non pochi di quegli intellettuali e artisti saranno recuperati, nel giro di appena un lustro, se non al partito, alla sua sfera di influenza.
Petri stesso tornerà ad avere rapporti, se non con l'organizzazione comunista, con suoi singoli esponenti, anche di rilievo: rapporti solidali e animosi, di confronto e di scontro; non mai di estraneità. Lo si ricorda anche, negli anni sessanta, candidato "indipendente" (insieme con Valerio Zurlini) nella lista del Pci per le municipali a Roma (più tardi, gli si offrirà con discrezione, ed egli con garbo rifiuterà, la presentazione alle elezioni parlamentari). Ma la passione politica, soprattutto, si riversa nei film, in modi mediati o diretti, come "tema" o come "stile". L'impeto aggressivo, la risentita ruvidezza, una certa provocatoria baldanza, le stesse venature di erotismo (più infelice che perverso) segnalabili nelle sue opere maggiori (e di più ampia eco) non corrispondono tanto o solo a una vocazione, variamente calcolata, alla "spettacolarità", quanto e più alla voglia di

Ugo Tognazzi in *La proprietà non è più un furto* di Elio Petri

gettare in faccia al pubblico uno scontento, un'insofferenza personali e generazionali, un disagio di vivere, le cui incidenze private, in senso specifico, sono comunque subordinate, se non proprio marginali, rispetto alla consapevolezza magari confusa, ma intensa, lacerante, d'una perdita collettiva di prospettive concrete di cambiamento (o, diciamo la parola, rivoluzionarie), che nessuna utopia potrà risarcire, nessun cimento, nessuna conquista individuale riscattare.

A ciascuno il suo rappresenta l'incontro, oltre che con Sciascia, con lo sceneggiatore Ugo Pirro (Petri e lui avevano lavorato già insieme, e insieme ad altri, per De Santis), che sarà co-autore — per quanto riguarda i testi, basati su soggetti originali firmati in coppia — dei tre titoli emergenti nel quadriennio 1970-'73: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, La classe operaia va in paradiso, La proprietà non è più un furto*. Mentre *Un tranquillo posto di campagna* costituisce un caso a sé, un tentativo non troppo risolto di combinare motivi e perfino "generi" diversi (con puntate nel visionario e nel fantomatico) attorno all'argomento della crisi dell'arte e dell'artista, che Petri non sembra sentire molto come suo; anche l'accanimento sulla "forma" denota qui, si direbbe, un'intima sfiducia nella pregnanza del "contenuto".

Di lì a poco, ecco invece il successo strepitoso di *Indagine:* premio speciale della giuria a Cannes 1970, Oscar 1971, grande affluenza di pubblico in Italia e all'estero; e buona parte della critica concorde nel rilevare, secondo differenti punti di vista, l'originale piglio narrativo, l'attualità della tematica, la vivezza della recitazione (si rinnova qui, dopo *A ciascuno il suo,* e si prolungherà nella *Classe operaia,* un altro felice incontro, quello con l'attore Gian Maria Volonté); il plastico vigore della metafora sul potere, e la sua nevrosi, che il film propone.

Insistiamo sul carattere fondamentalmente metaforico di *Indagine:* chiave del suo trionfale esito, del resto, in paesi diversi e lontani dal nostro. Scaduta l'immediatezza degli spunti polemici, collocate negli archivi del tempo le discussioni, anche accese, suscitate "a sinistra", dell'opera resiste oggi proprio un disegno beffardo e aspro di parabola, che qualcuno, attirandosi facili sarcasmi, giunse a definire brechtiano; o, se si vuole, di sferzante paradosso, nel quale, più dell'atto di accusa alle storture, agli eccessi, alle impunità di chi detenga il comando in una circostanza data, emerge una generale messa in guardia: il poliziotto assassino per volontà (o voluttà) di potenza, lo studente ingiustamente perseguito, che rinuncia ai vantaggi della verità per il torbido piacere di certificare il falso assoluto (non la singola manipolazione) su cui si fonda il regime, il "sistema", per inchiodarlo alla sua funzione repressiva, intesa come organica, naturale, inalterabile, questi due personaggi finiscono per essere le facce speculari di uno stesso gioco tremendo; i cui tragici sviluppi si sarebbero constatati nel decennio appresso.

In sostanza, le dichiarazioni di fede democratica pronunciate all'epoca da Petri (con spunti di autocritica, anche qui, non personale ma generazionale, per l'insufficiente contributo prestato alla fondazione, in Italia, di una società davvero libera e giusta) non erano una semplice copertura contro sempre rinascenti velleità censorie, ma esprimevano un pensiero onesto e un sincero stato d'animo.

Indagine ebbe la ventura (se così possiamo dire) di inaugurare un "genere", destinato a qualche fortuna per alcuni anni. Petri e Pirro, tuttavia, volsero lo sguardo altrove: dalla vertigine del potere a quella della sudditanza. Ecco, nel 1972, *La classe operaia va in paradiso* (Palma d'oro a Cannes, *ex aequo* con *Il caso Mattei* di Francesco Rosi), film per il quale si ripetono, e anzi si aggravano, le diatribe, che spesso perdono di vista il loro oggetto concreto, ovvero se ne servono come di uno strumento in un contenzioso più generale. A una verifica aridamente fiscale, *La classe operaia* può certo mostrare lacune e scompensi; ma gli si chiese, da molti, troppo

La classe operaia va in paradiso **di Elio Petri**

pretendendone, un "messaggio" più chiaro di quello contenuto nel suo finale di sogno avvolto nella nebbia. Era sbagliato, comunque, ridurre tematica e problematica del racconto alla sua "materia" politico-sindacale: alla critica che da esso si esprimeva, poniamo, sia verso le organizzazioni "tradizionali" dei lavoratori (cui del resto si riconosceva, nel trattare il "caso" di Ludovico Massa detto Lulù, una limitata ma solida concretezza), sia verso i cascami del movimento studentesco, ormai quasi liquefatti nel magma di un'area extraparlamentare donde sarebbero partiti, di lì a poco, i canali roventi del terrorismo.

Il bello e il giusto della *Classe operaia* stavano e stanno, piuttosto, nel ritratto partecipe e affettuoso della condizione umana di un «proletario senza coscienza», esempio emblematico di quel "consumismo" attraverso il quale il padronato del post-miracolo economico realizza il dominio completo sugli sfruttati, fabbricanti e acquirenti, insieme, d'una gran quantità di prodotti inutili o superflui. Siamo alle soglie del regno dell'"usa e getta", che impassibilmente confonde uomini e cose. Ma è poi, questo Lulù Massa, un parente prossimo del protagonista dei *Giorni contati* (dieci anni dopo...), un'altra incarnazione di quell'angoscia esistenziale che, patita nel "basso" della società, accresce a dismisura la sua ferocia. Non per nulla, quasi a specchio della figura del personaggio centrale (un

magnifico Gian Maria Volonté) si staglia il profilo di Salvo Randone, il "Militina", il vecchio compagno che dall'officina è passato al manicomio: da un'"istituzione totale" a un'altra.

La proprietà non è più un furto (1973) dovrebbe concludere un'ideale "trilogia della nevrosi", toccando stavolta l'antico e sempre nuovo argomento del danaro. Ma la parabola risulta faticata, denuncia una congestione di motivi, la difficoltà di inseguire il presente (un presente sempre più mobile e insidioso), avendo nel contempo di vista i significati generali. Qui appare scoperto un richiamo al giovane Brecht, quello di *Nella giungla delle città,* con la relativa astrazione della "lotta per la lotta" che oppone i due antagonisti. Lo stile corposo, tipico di Petri, è qui particolarmente messo a rischio di cadute triviali, stenta ad adeguarsi alla fredda linearità di un gioco che vorrebbe escludere qualsiasi compromissione emotiva dell'autore nel destino delle sue creature.

Gli è che lui, Elio, avverte invece un cocente smarrimento dinanzi alla situazione italiana, della quale forse esagera (deluso già dall'esito delle elezioni del 1972) gli aspetti negativi, un esaurirsi di cariche innovatrici, di spinte al cambiamento, che per contro avranno proprio nel triennio successivo (Referendum sul divorzio del '74, Regionali del '75, Politiche del '76) una clamorosa (quanto, da non pochi, imprevista) conferma.

Il regista si è venuto, frattanto, isolando in modo accentuato dai suoi colleghi, impegnati in battaglie nelle quali non mancano elementi di contraddizione, ma che tuttavia riflettono, e accompagnano, un dinamismo storico progressivo. Dissenziente, come la grande maggioranza dei nostri cineasti, nei confronti della gestione Rondi alla Mostra veneziana, imposta da un governo di centro-destra e con un chiaro intento antiriformatore (ciò accadeva già nel 1971), Petri non sarà attivo nell'organizzazione delle "Giornate" del '72 e del '73, promosse dall'Anac nella città lagunare in segno di critica e di proposta alternativa all'andazzo festivaliero. Alla manifestazione (diciamo sempre delle "Giornate" del 1973) porta tuttavia *La proprietà non è più un furto,* esposta in precedenza a Berlino (quell'anno la Venezia "ufficiale" è costretta a tacere); ma reagisce con nervosismo alle variegate accoglienze di un pubblico giovanile, anelante e rumoroso. Riscontri tiepidi o perplessi nelle recensioni dei giornali, un mediocre bilancio al *box-office* (e ci si mette di mezzo un'ancorché fuggevole sortita censoria della magistratura) acuiscono lo scontento e lo sconcerto. Petri è, a quella data, quantunque abbastanza giovane (44 anni), un nome di punta non solo per l'arte, ma per l'industria cinematografica in Italia: non gli è dunque permesso di sbagliare, o anche solo e semplificemente di non riuscire in pieno. Regola crudele, che lo tiene lontano dagli "studi"

Una scena con Giancarlo Giannini di *Buone notizie*, l'ultimo film di Elio Petri

per un periodo non breve, e che più oltre lo indurrà a farsi produttore di se stesso.
Con *Todo modo* (1976), Petri si riaccosta a Sciascia, che poco avanti ha ispirato a Francesco Rosi, con *Il contesto,* l'apologo fantapolitico di *Cadaveri eccellenti.* Nella trasposizione dal libro al film, le vicende giallo-nere ideate dallo scrittore siciliano vedono, in entrambi i casi, i loro tratti appesantirsi. *Todo modo,* in particolare, si carica d'un umor cupo più prossimo al ghigno che a un sorriso sia pure sarcastico: il processo autodistruttivo di una classe dirigente, che dopo aver spogliato un intero paese divora se stessa, sembra qui perdere i connotati dialettici della realtà storico-sociale, per calarsi in una sorta d'incubo metafisico, dalle cadenze stranamente liturgiche. Al di là di Sciascia, Petri si direbbe voglia fare qui i conti con molte e diverse cose. Con la Dc, certamente, e col "moroteismo" (ma la profezia circa il terribile destino del presidente democristiano, che in *Todo modo* — nel film più che nel libro — si è voluto scorgere, si dimostra, per assurdo, come il risultato esatto d'un errore di calcolo); e con le tracce di "educazione cattolica" che, un tantino forzando la propria autobiografia, il regista ritrovava in sé. A qualche distanza di tempo, non si sfugge tuttavia al sospetto che, dietro a quella "Chiesa" effigiata con tanta acrimonia, e alle

feroci caricature (ben riconoscibili, in genere) assiepate nel quadro, si potesse (o dovesse) cogliere in trasparenza il disegno di altri rituali; che quelle sotterranee tortuosità, esplorate sino in fondo, mettessero capo ad altri labirinti.
Lo "sbocco" di *Todo modo,* allora, sarà da vedere nelle tre dense puntate televisive (trasmesse nell'autunno 1978) delle *Mani sporche,* dal già tanto discusso dramma di Jean-Paul Sartre. Che Petri, interprentandolo (trent'anni dopo) molto alla sua maniera, converte in un'esemplificazione di quel "complesso di Caino", da cui ritiene afflitto, anche nell'èra post-staliniana, il movimento comunista mondiale (c'è, in una sua intervista, un riferimento preciso al conflitto cino-vietnamita). L'immagine di Stalin, che nella *Classe operaia* balenava d'improvviso come il classico "scheletro nell'armadio", qui ridacchia compiaciuta di sotto i baffi, assistendo a un'ipotetica rappresentazione teatrale dell'opera sartriana. Ma la scelta d'un simile testo del filosofo-scrittore francese costituiva quasi un ripiego: «Mi sarebbe piaciuto fare, da molti anni, un film sullo stalinismo, ambientato in una sezione di Roma del partito comunista; per tante ragioni non sono riuscito ad andare al di là di una scaletta...», diceva Petri nell'intervista (ad Aldo Tassone) appena citata. Abbiamo fra le mani, in questi giorni, l'*Autobiografia di un baro* di Luca Canali (testimonianza di un "ex" della stessa generazione, e dalle affini esperienze): forse in quelle pagine — ancora da pubblicare quando Elio si spegneva — ci sarebbe stata materia proprio per quel film, secondo una misura umana e concreta, cioè nello stile migliore di Petri.
Fu anche, *Le mani sporche,* una sorta di provocazione: verso quel partito «della *sua* adolescenza e della *sua* giovinezza» che egli sapeva, razionalmente, cambiato (non sempre e non tutto in meglio, certo); ma che, emotivamente, continuava a situare in un alone di mito, sia pure alla rovescia: bersaglio e oscuro riscatto d'una nevrosi non risolta, dopo oltre vent'anni. Per un tic espiatorio, più che per un vezzo alla Hitchcock, il regista esponeva la sua propria figura, il pugno alzato nel saluto da tempo in disuso, in una sequenza di raccordo, di pura invenzione, dello sceneggiato.
Venne poi, sullo scadere del '79, *Buone notizie:* tentativo di riflettere in uno specchio domestico, e per il filtro dei *mass media,* il clima di confusione apocalittica dilagante fuori (ma anche "dentro", nell'animo inquieto di un osservatore che si sarebbe voluto, invece, distaccato e ironico). Venne, a Genova, nella stagione '80-'81, l'approccio al teatro, con l'allestimento dell'*Orologio americano* di Arthur Miller, quasi un omaggio, stavolta, al giovanile culto degli Stati Uniti di Roosevelt e del New Deal (che andò di pari passo, per chi lo ricordi, con quello di Stalin e dell'Urss). Fra i progetti cinematografici cui Petri attendeva, già nelle spire d'un morbo crudelissimo,

s'insinuò poi un'idea diversa, frutto di un'ansia non tanto letteraria quanto documentaria. Avrebbe voluto, Elio, concordare uno scambio epistolare col suo antico maestro, Giuseppe De Santis, riprendere con lui il filo di un discorso (anche politico) interrotto; riaprire, insomma, un dialogo non più con i fantasmi, ma con quanti, tra i vivi, non si sentissero solo dei superstiti. Il lascito di Petri ai colleghi, agli amici, ai "compagni di strada" è anche qui, in un'estrema volontà di colloquio che ridesse (che ridia) un senso e un segno comuni a rovelli divenuti troppo atrocemente solitari.

Il cinema ritrovato di Mikio Naruse

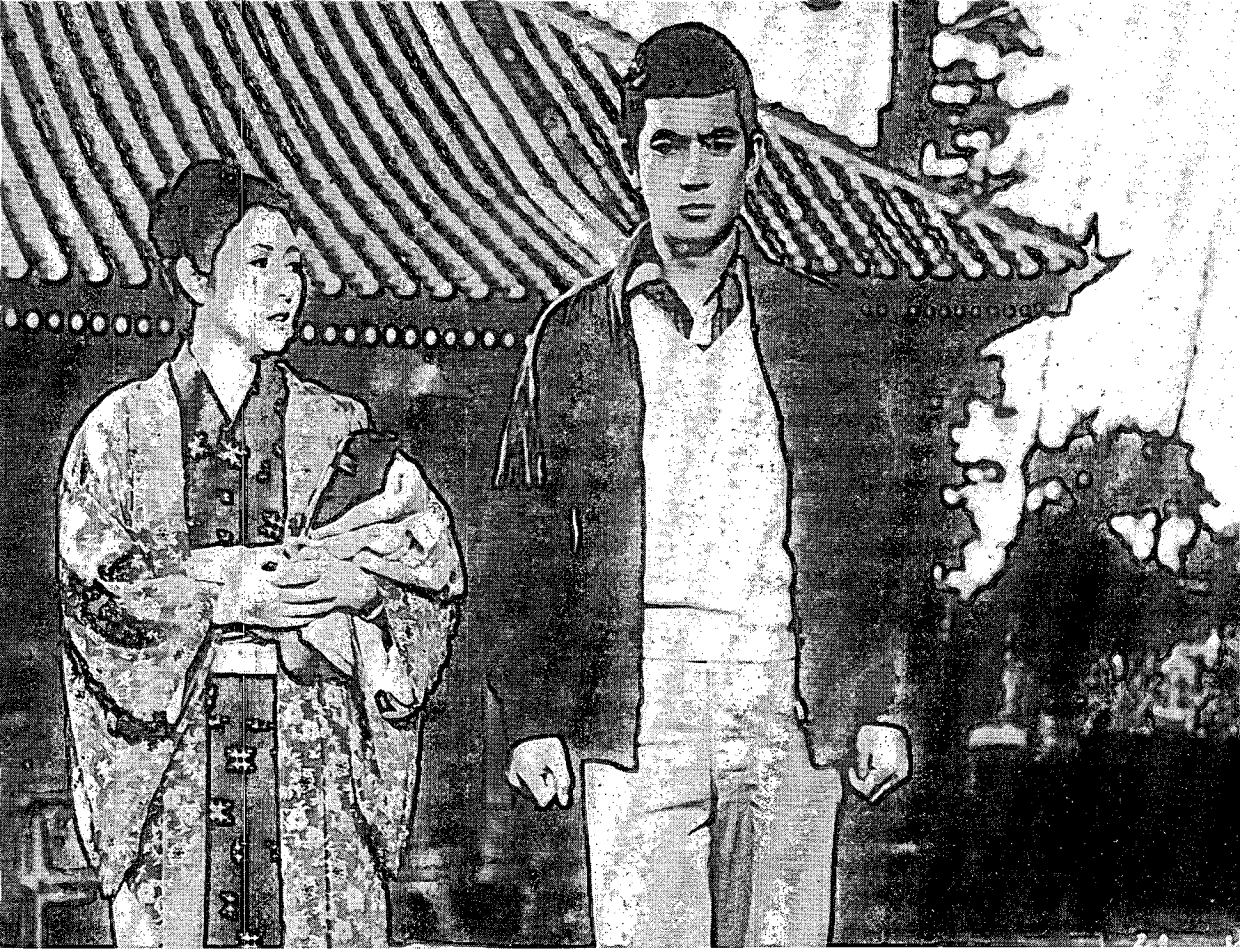
Luciano De Giusti

È un fatto ricorrente sperimentare l'inadeguatezza della parola a rendere ragione della verità che si manifesta con le strategie messe in atto dalla bellezza dell'immagine, ma il compito diventa ancora più arduo quando questo dialogo avviene con un'opera che ci giunge dall'estrema alterità e lontananza culturale del mondo orientale. Nagisa Oshima, che in *Furyo* mette a fuoco proprio la frattura che divide oriente e occidente nella concezione della vita, della morte, della natura, dell'individuo, racconta: «Quando vedo dei film giapponesi in sale parigine mi capita di essere perplesso e provare una certa tristezza, come vedendo un *bouquet* giapponese ornare un interno occidentale moderno. La maggior parte degli spettatori contempla cosí unicamente i fiori, senza conoscere la natura che li ha fatti nascere, la terra giapponese»[1].
Eppure il dialogo della storiografia occidentale col cinema giapponese è in atto da tempo, ha esso stesso una storia che va continuata anche se poi, a posteriori, dovessimo con rammarico costatare che «la lingua in cui si svolgeva il colloquio era una lingua europea; ed era invece l'essenza orientale dell'arte giapponese quel che si trattava di esperire e pensare»[2]. È un rischio che sta nell'ordine delle cose. Lo si può limitare con la disponibilità all'ascolto, avvertiti che ci troviamo in un "campo di segni" minato, disseminato di trappole e tagliole. Roland Barthes pone il problema in forma di interrogativo cui dà una fiammeggiante risposta: «Impero dei segni? Sí, se si vuol dire che questi segni sono vuoti e il rituale è senza dio»[3]. È

---

[1] Nagisa Oshima, *A propos de la Nature e du cinéma japonais,* in: Max Tessier, *Images du cinéma japonais,* Paris, Henry Veyrier, 1981, p. 10.

[2] Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (tr. it. *In cammino verso il linguaggio,* Milano, Mursia, 1979, p. 93).

[3] Roland Barthes, *Nell'impero dei segni, L'illustrazione italiana,* n.s. a.I., n. 2, dic. 1981-gen. 1982, p. 67 (anticipazione della traduzione italiana in corso presso Einaudi di *L'empire des signes,* Skira, 1970).

Desiderio (1964) di Mikio Naruse

questo abisso del senso che oscuramente mina il nostro dialogo con l'oriente. Ed è sopra di esso che l'ultimo lavoro della storiografia occidentale sul cinema giapponese, quello di Noel Burch[4], cerca di costruire un ponte muovendosi sulla traccia indicata da Barthes.

Nonostante il Giapponese, nel celebre dialogo heideggeriano, discutendo di *Rashomon* faccia capire all'Interrogante che «il mondo orientale e il prodotto tecnico-estetico dell'industria cinematografica sono tra loro inconciliabili»[5], occorre per contrappunto ricordare che, paradossalmente, proprio questo fatto tiene la strada aperta al colloquio; la possibilità del dialogo è consentita dal cinema stesso, ossia da una tecnica di rappresentazione che il Giappone moderno e industriale ha in comune con l'occidente. Mantenendosi dunque al suo interno ed esplorando il terreno con sguardo descrittivo, seguendone lo sviluppo in relazione alla società e alla storia

---

[4] Cfr. Noel Burck, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema,* Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1979 (ediz. francese: *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais,* Paris, *Cahiers du cinéma* et Gallimard, 1982).

[5] M. Heidegger, cit. p. 95

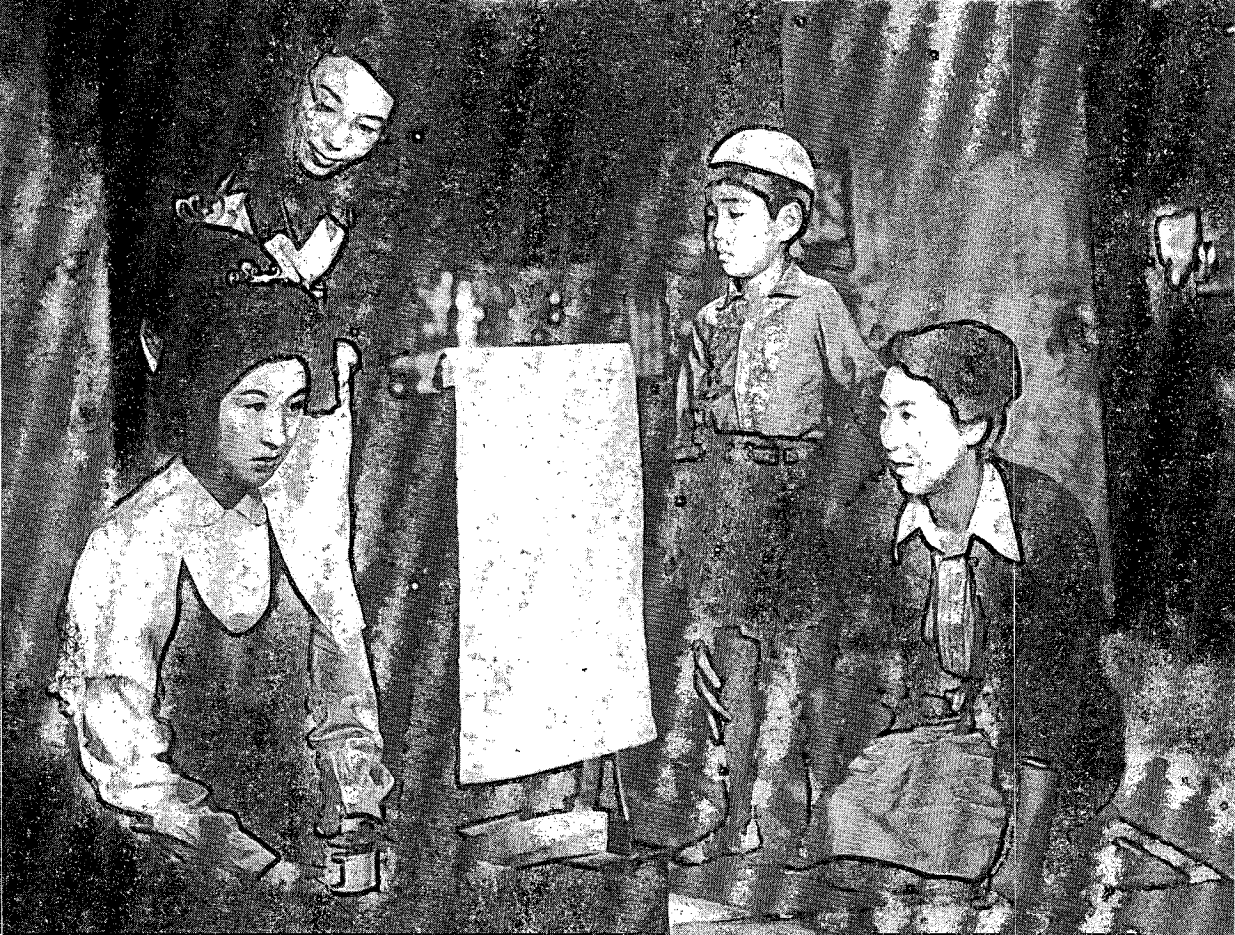
del cinema nipponico, bisognerà cercare di afferrare il luogo occupato e la specificità dell'opera di un cineasta giapponese da tempo dimenticato e oggi riproposto all'attenzione.

Gli anni difficili

Sottrarre al silenzio dell'oblio il cinema di Mikio Naruse (1905-1969) è stato certamente uno dei meriti maggiori dell'edizione '83 del Festival internazionale del film di Locarno. La prima retrospettiva europea dedicata a quello che viene considerato il quarto grande del cinema giapponese — insieme a Ozu, Mizoguchi e Kurosawa — ha consentito finalmente un approccio non occasionale e improvvisato all'opera di un autore che le storie del cinema citano, ma a tutt'oggi pressoché sconosciuto in occidente. La rassegna allestita a Locarno, comprendente 20 film scelti tra gli 87 che il prolifico regista ha diretto in quasi quarant'anni di attività, ha offerto la possibilità di uno sguardo d'insieme capace di abbracciare un percorso creativo che va dall'epoca del muto agli anni sessanta.
Dopo essere stato il regista di molti film di successo, Naruse ha conosciuto un periodo di declinante fortuna critica anche nel suo paese. Audie Bock, autrice dell'unica monografia sul regista, pubblicata per l'occasione, osserva che «ai nostri giorni, il nome di Mikio Naruse appare raramente nelle conversazioni dei cineasti o dei critici giapponesi»[6], i quali hanno costruito una gerarchia dei maestri nella quale Ozu occupa il primo posto.
Forse proprio la rivalutazione del cinema di Ozu, avvenuta nell'ultimo decennio, è ciò che ha dato il primo impulso alla rilettura e propiziato la riscoperta dell'opera di Naruse: due modi di fare cinema che presentano non pochi tratti in comune, tematici e stilistici. Costretti entrambi, agli inizi, a girare film imposti dalla produzione secondo il rigido criterio dei generi di consumo, troveranno una via personale raccontando la dimensione quotidiana della vita con una scrittura cinematografica che andrà facendosi sempre più semplice e scarna nella progressiva riduzione all'essenziale della grammatica e dei modi di ripresa.
Ma è anche vero che aldilà delle comunanze si stagliano, non trascurabili, le differenze. Interessato principalmente alla verità psicologica del personaggio, nonostante l'intensità di certi esiti, per Naruse la ricerca formale è variabile dipendente, funzionale alla realizzazione di quella mèta primaria. Il suo sguardo sulle cose è più crudo e desolato della dolce tristezza di Ozu. A rivelarlo è sufficiente assumere come termine di confronto la famiglia, pilastro so-

[6] Audie Bock, *Mikio Naruse,* Locarno, Editions du Festival international du film, 1983, p. 13.

ciale e spirituale della vita giapponese e costante tematica comune ai due cineasti. Mentre Ozu la difende con accanita convinzione, in Naruse essa è una trappola, la prigione degli individui, qualcosa di cui si ha bisogno ma di cui, allo stesso tempo, bisogna liberarsi. Di qui la condizione drammatica di una vita che si svolge in un mondo *fluttuante* (termine che ritorna in una decina di titoli) in contrappunto con la pace e la compostezza che, anche nel dramma, impregna i film di Ozu.
Naruse appartiene a quella schiera di cineasti che vivono e fanno il cinema collocandosi proprio al punto d'intersezione e d'equilibrio tra le due facce di arte e mestiere. Le vicende che portarono al suo esordio nella regia servono bene a definire la personalità di questo infaticabile artista-artigiano, assediato da una saturnale malinconia, modesto e generoso che, insieme a titoli di maniera, ha dato al cinema opere intense e durature. Entra giovanissimo come trovarobe alla Shochiku, compagnia produttrice per la quale lavora anche Ozu, e nel 1930 gira il suo primo film muto, *I coniugi Scherma, (Chambara fufu)*, un *burlesque* realizzato in cinque giorni su sceneggiatura del direttore dello studio, Shiro Kido. Audie Bock racconta che Naruse «affidò le parti agli attori il giorno stesso in cui ebbe in mano la sceneggiatura, fece i sopralluoghi il giorno seguente e girò senza interruzione per trentasei ore. Alla fine delle riprese crollò sfinito. Heinosuke Gosho, suo amico e consigliere, lo sostituì per il montaggio»[7]. Com'era avvenuto per Ozu tre anni prima, esordiente suo malgrado con un film storico in costume, Naruse debutta con una *slapstick comedy* lontana dai suoi interessi. E mentre il più fortunato Ozu potrà affermarsi col suo stile personale di lì a poco, Naruse dovrà attendere qualche anno di oscuro lavoro.
Poiché negativi e copie sono andati perduti, la retrospettiva di Locarno non ha potuto presentare le prove iniziali del periodo muto. Il primo dei film conservati, *Coraggio servo! (Koshiben gambare)* girato nel 1931 e numero 8 della filmografia, testimonia di un Naruse che, mettendo a frutto la lezione del cinema americano (da cui inizialmente quello giapponese scaturisce), padroneggia il racconto avvalendosi di movimenti espressivi della macchina da presa. Nella sequenza del figlio ammalato, Naruse descrive l'ansiosa veglia dei genitori in montaggio alternato con un rubinetto che gocciola, creando una dilatazione del tempo diegetico in sintonia con la sospensione e l'attesa per le sorti incerte del bambino in bilico tra la vita e la morte.
La famosa rivista *Kinema jumpo* accoglie *Coraggio servo!* come un capolavoro che segna una svolta nel genere del *nansensu-mono*

[7] A. Bock, cit., p. 45.

Madre (1952) di Mikio Naruse

(*nonsense* o commedia dell'assurdo), «poiché rinuncia ad essere non più che una successione di *gags* per mostrare la vita com'è»[8]. La descrizione attenta della dimessa realtà di tutti i giorni è un segnale da registrare e leggere come indizio della direzione di marcia del regista verso lo *shomin-geki,* una categoria di film (più che un genere) che racconta la vita quotidiana della gente comune (spaziando nei generi: dalla commedia al dramma realista), nella quale Naruse sarà, con Ozu, uno dei maestri riconosciuti.
Il film venne assunto a modello per il genere, tanto che il direttore degli studi Kamata della Shochiku disse allora che i futuri film del *nonsense* avrebbero dovuto assomigliare a questo. *Sono nato ma... (Umarete wa mita keredo)* suggestivo film di Ozu dell'anno successivo, una delle poche produzioni Kamata di quel periodo sfuggite all'opera corruttrice del tempo, rivela infatti non poche analogie con *Coraggio servo!*: non solo, e non tanto, perché in entrambi si racconta il mondo dei padri dal punto di vista dei bambini, quanto per l'atteggiamento dell'occhio narrante verso la dimensione quotidiana dell'esistenza. Ozu la guarda scorrere dentro una scenogra-

[8] Il giudizio è di Shigen Wadayama in *Kinema jumpo,* n. 141, 1° settembre 1931.

fia che diventa coprotagonista: i treni che passano, il vento, i panni stesi, la periferia grigia e serenamente abbandonata. Gli oggetti sono presenze sempre pregne di un senso alluso e sfuggente verso le quali lo sguardo di Ozu ha un rispetto quasi religioso. La macchina da presa, leggera e contemplativa, sfiora le cose come temesse con la propria intromissione di turbare una quiete naturale e antica. Con questo film, il suo stile, un modo carezzevole di raccontare, è già messo a punto. Pur approdandovi successivamente, il cinema di Naruse si muove nella stessa direzione: verso un linguaggio alla cui sobrietà e rigore si affida il compito di raccontare l'agrodolce dell'esistenza quotidiana nel suo "fluttuante" andare e venire misteriosamente regolato sulle pulsazioni del cuore.

Il vento del melodramma

Ricordando che alla Shochiku Ozu fu ben presto molto più libero di Naruse nella scelta dei soggetti — e non è certo premessa trascurabile — bisogna osservare che mentre il primo già rifiuta inderogabilmente l'intreccio a favore dell'atmosfera e del personaggio, molti film di Naruse dei primi anni trenta affrontano spaccati di vita quotidiana nella chiave del melodramma e la definizione dei personaggi avviene ancora attraverso il *plot. Dopo la nostra separazione (Kimi to wakerete)* e *Sogni di ogni notte (Yo goto no yume),* entrambi del 1933, presentano tutti gli elementi del melodramma classico: coincidenze, ribaltamenti, incidenti, cause esterne che fanno l'infelicità dei protagonisti. Ma la grazia acuta di certe notazioni psicologiche e d'ambiente che gli pertengono come qualità di uno stile personale rendono questi film dei melodrammi temperati e intimisti. L'osservazione penetrante dei comportamenti riscatta la vicenda *mélo*, di cui resta solo lo scheletro, in direzione del dramma psicologico e realista.
Anche attraverso i fitti intrecci di eventi, Naruse racconta percorsi interiori. Ciò che gli interessa è il vissuto dei personaggi. Gli eventi importano non in quanto tali, ma per le emozioni e i sentimenti che determinano in coloro che li vivono, colti in gesti, sguardi, silenzi. Un montaggio agile e secco intervalla carrelli ottici e soggettive tesi a raccogliere e mostrare come il personaggio vede e vive i fatti di cui è partecipe. Gli *zoom,* funzionali allo scopo, si appuntano sui volti: improvvisi come le vampate emotive.
La stessa scelta operata sul piano morfologico e di interpunzione si ritrova nelle grandi unità sintagmatiche e governa tutto l'impianto narrativo. In *Sogni di ogni notte* i momenti dell'azione drammatica non sono mai mostrati: né l'incidente del figlio, né la rapina, né il suicidio finale. Nel primo caso Naruse passa dall'inquadratura del modellino d'auto del figlio che il padre fa cadere all'annuncio con-

citato dell'incidente. La rapina viene raccontata solo a partire dal momento in cui l'uomo scappa dopo averla compiuta. Infine un altro annuncio avvisa Omitsu del suicidio del marito. La regia segue la donna che arriva al porto; dopo le inquadrature dedicate alla gente accorsa, Naruse risolve la sequenza con l'intensità e la forza silenziosa di un'immagine metaforica: il cappello dell'annegato abbandonato sul molo.
Coerente e fedele a una scelta che non è solo stilistica, ma segno di una concezione del cinema indifferente al fatto che esso si sia venuto definendo essenzialmente come scrittura dell'azione, in *Strada senza fine (Kagiri naki hodo,* 1934), un *feuilleton* che nessun altro regista della Shochiku voleva realizzare, Naruse stringe il racconto dell'incidente, fatale per Hiroshi e momento decisivo del *plot*, nell'inquadratura del cappello che rotola con le pietre lungo il pendio scosceso della montagna. Una volta ancora, il *feuilleton,* accettato di girare a patto di poterne fare ciò che desiderava, viene riscattato dallo stile. La struttura melodrammatica dei film della prima metà degli anni trenta è sempre corretta da uno sguardo attento al contesto sociale del quale Naruse predilige le zone basse. La veridicità con cui ritrae la povera gente — proletari, disoccupati, cameriere, geishe — si fonde con la sua tensione al lirismo dando vita ad una personale forma di "realismo poetico" scavato dentro il melodramma. È per esempio l'uso poetico del chiaroscuro a rendere solo un po' meno crudo il realismo di fondo di una vicenda *mélo* come *Sogni di ogni notte*.
In questi film, una delle costanti tematiche del cinema narusiano — l'impossibilità per l'amore di realizzarsi e durare — trova le sue ragioni nel quadro di riferimento sociale in cui la vicenda si svolge. L'amore impedito — e l'infelicità che ne consegue — sono legati a condizioni economiche e divisioni di classe verso le quali Naruse si dimostra assai sensibile. Esemplare in proposito *Strada senza fine*: Sugiko, la protagonista, è una donna di umili condizioni che sposa un uomo ricco. Ma il salto di classe è destinato al fallimento.
Le distinzioni e convenzioni sociali — sia pure con le complicazioni della gelosia incestuosa — finiscono per impedire l'amore. Se le divisioni di classe sono più forti del sentimento, Naruse non manca però di sottolineare come corresponsabile la fragilità dell'uomo succubo di madre e sorella. E in *Sogni di ogni notte* l'amore non si compie per una analoga miscela di componenti: all'inettitudine dell'uomo, principale responsabile, si somma il peso della disoccupazione e della miseria.
Come Sugiko, anche Omitsu si scaglia contro il marito rimproverandogli la vigliaccheria del suicidio. Protagonista assoluta del cinema di Naruse è la donna, osservata e descritta con delicatezza e partecipazione. Sugiko, decisa a rifarsi una vita, abbandona il mari-

to e non torna sui suoi passi neanche quando lo vede morente. Omitsu lotta contro tutto e tutti e, lavorando come cameriera, provvede da sola a sé e al figlio. La giovane geisha Terugiko *(Dopo la nostra separazione)*, sottratto Yoshio, il figlio dell'amica, alla seduzione della malavita, rinuncia al suo affetto per impedire che la sorella sia costretta dalle necessità economiche al suo stesso lavoro. Sugiko, Omitsu, Terugiko sono tre rappresentanti di una figura femminile ricorrente. L'eroina di Naruse, sentita in questa fase come il polo positivo dell'esistenza, è un cuore semplice, ma forte, di una integrità morale che la mette in grado di vincere ogni avversità. La vita è crudele, ma la donna è forte, capace di lottare, di andare avanti contro il male del mondo e sopravvivere entro una società patriarcale (di uomini deboli) che la relega alla subalternità. Gli uomini, se non sono malvagi, sono larve umane, inetti e fragili, incapaci di provvedere anche a se stessi, come in *Sogni di ogni notte*. Nell'universo "fluttuante" di Naruse, l'uomo è l'onda, lo scoglio.

Il doppio femminile

Strada senza fine fu il suo ultimo film muto e l'ultimo girato per la Shochiku nella quale fu sempre sottostimato e sottopagato. «Nel 1934, benché certi suoi film avessero permesso alla Shochiku di guadagnare notevoli somme, Naruse lavorava ancora a stipendio e veniva pagato poco più dei piccoli impiegati alla cui vita dedicava i suoi film. Alla fine, i rapporti con la Shoshiku divennero intollerabile. La casa non voleva lasciargli fare quel genere di film da cui lui si sentiva particolarmente attratto»[9].
Lasciata la Shochiku per la PCL (poi Toho), interessata, come il giovane Naruse, alla trasposizione di opere letterarie, realizza nel 1935 il suo primo sonoro scrivendo la sceneggiatura di un romanzo di Yasunari Kawabata, *Tre sorelle dal cuore puro (Otome-gokoro sannin shimai)*. Facendo uso di molti *flash-back* legati da una voce narrante fuori campo, Naruse racconta una volta ancora la lotta delle donne per la sopravvivenza. L'osservazione, pur sempre centrata sulle reazioni individuali, si allarga al quadro sociale in movimento, alla storia, al conflitto tra epoche e mondi culturali diversi, colti nella loro incidenza sulla vita dei singoli. Lo scontro tra passato e presente, tra la cultura della tradizione e quella del Giappone industrializzato, si esemplifica nella sorte di una delle sorelle: Osomé incontra difficoltà sempre maggiori a guadagnare di che vivere suonando il *shamisen* le cui note antiche sembrano non dire più niente e nessuno, preferendo tutti la musica importata dagli Stati Uniti.

[9] J. Anderson e D. Richie, *The Japanese Cinema: Art and Industry* (tr. it. *Il cinema giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 373).

Moglie, sii come una rosa (Tsuma yo bara no yoni, 1935), miglior film dell'anno secondo la classifica della prestigiosa *Kinema jumpo,* fu accolto come un capolavoro. Naruse continuò tuttavia a preferire *Tre sorelle dal cuore puro* considerandosi «più a suo agio nella descrizione del mondo dei sobborghi più poveri che non in quello della classe media»[10]. Il film rivela infatti il suo lato più intenso quando la storia fa intervenire personaggi popolari, come nel confronto tra Kimito e l'ex geisha con la quale il padre ora vive in un piccolo villaggio tra i monti.
Questa nuova fase dell'opera di Naruse è caratterizzata dalla volontà di filmare col più grande "realismo"[11] e nella maniera più diretta. Nonostante sia tratto da un melodramma *shimpa*, Anderson e Richie scrissero che *Moglie, sii come una rosa* «segnava il distacco dal melodramma e l'accesso allo *shomin-geki*»[12]. Disinteressato all'intreccio, Naruse lo subordina al ritratto psicologico e alla resa dell'atmosfera.
«Come accadrà sempre più in Naruse, la vicenda è relegata in secondo piano: la riuscita del film sta interamente nell'atmosfera, negli atteggiamenti, nei dialoghi, negli impercettibili movimenti di macchina, tutto ciò che crea il "Naruse touch" come in Ozu»[13].
Naruse muove i personaggi lungo linee rigorosamente definite, secondo una calcolata e purissima geomeria di rapporti. La posizione della macchina da presa che ritrae dal basso anche negli esterni, ad altezza *totami* (come lo sguardo di chi si è inginocchiato in meditazione) accentua la corposa plasticità chiaroscurale del bianco e nero. Con "sottigliezza" il suo occhio registra le correnti telluriche sulla superficie del corpo, ripercussioni epidermiche dei moti nel profondo, mentre i carrelli ottici sui volti raccolgono le ventate d'emozioni e pensieri che si impadroniscono dei personaggi. Sono tratti che possono rendere solo parziale ragione di un cinema in stato di grazia. Lo stile è un procedimento globale. E la verità, formulata nelle forme suggerite dal piacere della bellezza, ha la frigida trasparenza dell'indicibile.
Al centro di *Moglie, sii come una rosa* vi è sempre l'universo femminile. Ma, già presente in *Strada senza fine,* il film mette in scena

[10] La testimonianza è in A. Bock, cit., p. 84.

[11] È Naruse stesso, nella testimonianza della Bock, ad usare questo concetto vasto e ambiguo, e tuttavia ancora convenzionalmente utile. Entrato nella cultura giapponese mediato dal *realism* inglese, la Shochiku vi aveva aggiunto il prefisso *neo* per qualificare i suoi film degli anni '30. Al di là della sua valenza euristica e comunicativa, esso andrebbe ripensato anche alla luce della tesi secondo la quale il cinema, come tutta l'arte giapponese, sarebbe caratterizzato dal rifiuto dell'illusione di realtà.

[12] J. Anderson e D. Richie, cit., p. 104.

[13] M. Tessier, cit., p. 55.

uno sdoppiamento dell'immagine della donna in due figure diverse e contrapposte che si ritrova, mutati i contesti, in molti film degli anni cinquanta. Spesso all'origine del dramma e motore della vicenda, lo sdoppiamento si manifesta qui nella contrapposizione della poetessa — introversa e sterile, incapace di mediarsi con la realtà e sporgersi oltre se stessa — e della donna del padre — ex geisha, generosa e materna. Tra questi due poli, facce incomponibili della realtà femminile, l'uomo è una figura secondaria, dipendente e fragile. Caso singolare, l'uomo gioca invece un ruolo di coprotagonista in *Tsuruhachi tsurujiro* (1938) dove, *benché* figura "positiva" (o, per una sorta singolare e inquietante, proprio *perché* tale?) esce perdente dal gioco crudele dell'amore: egli sacrifica il suo amore perché si realizzi quello della donna che ama, ormai sposata ad un altro.

Si apre su orizzonti inconsueti nel cinema di Naruse il film successivo, *Tutta la famiglia lavora (Hataraku ikka,* 1939), un'opera che Naruse amava molto, tratta da un romanzo di Sunao Tokunaga, scrittore impegnato a rappresentare la misera condizione del proletariato nel quadro del Giappone militarista. Ambientato all'epoca della guerra cino-giapponese, racconta la vita di una famiglia operaia i cui membri devono tutti lavorare per contribuire alla sopravvivenza reciproca. Il film, soprattutto per il conflitto del figlio col padre, ha suscitato polemiche e dibattiti. Da un lato è stato accolto come un'opera sulla dissoluzione della famiglia che tende a smembrarsi sotto la spinta dei singoli a prendere ciascuno la propria strada: la forza centrifuga dell'individuo distrugge la comunità famigliare. Dall'altro, a distanza di tempo, lo si è visto invece come un film aperto alla storia nel quale i figli sono mossi dalla tensione a realizzare il proprio destino sottraendosi ai vincoli e ai ricatti del sangue.

Nonostante le critiche negative, anche violente, *Tutta la famiglia lavora* fu un film coraggioso, con un respiro storico-sociale inconsueto per un periodo in cui la censura era severissima nell'esigere che un film fosse assolutamente in linea con le direttive della "politica nazionale". Era allora impossibile affrontare direttamente problemi sociali scottanti e lo *shomin-geki* di cui si servivano molti autori era il solo modo per alludere a tematiche bandite come trasgressive.

Analizzando la decomposizione della famiglia (tema trattato da Ozu per la classe media) come mezzo per uno sguardo sul sociale, Naruse conferma la maturità di uno stile personale nelle penetranti osservazioni delle "anime" e nella delicata descrizione dei rapporti familiari. Ma anche nella capacità di far respirare il racconto quando allontana lo sguardo e ritmicamente osserva la famiglia da fuori casa (soluzione che ritroviamo negli anni '50, ad esempio in *Nubi*

***Madre* (1952)**
di Mikio Naruse

fluttuanti). O, ancora, quando narra la riunione familiare col professore, per decidere le sorti del figlio, in montaggio alternato con una pioggia sottile e insistente che dà il clima al racconto.
Dopo questo film la storiografia segnala all'unanimità una fase grigia che dura tutti gli anni quaranta in cui Naruse ha girato una ventina di titoli nessuno dei quali giudicato rilevante e significativo neppure dai curatori della rassegna di Locarno che hanno saltato in blocco il decennio come una fase di «relativa mediocrità».[14]

Nel flusso del tempo

Gli anni cinquanta si aprono alla fecondità di una nuova primavera. La risalita è propiziata dall'adattamento di un romanzo di Fumiko Hayashi, *Il pasto* (*Meshi,* 1951), un film intimista organizzato intorno alla crisi di una coppia. L'immagine della donna si sdoppia qui nella moglie-serva, docile e sottomessa, terra sicura su cui è costruita la famiglia giapponese tradizionale, contrapposta alla nipote del marito, *coquette* indifferente e insensibile che si muove al vento dei propri capricciosi desideri, una figura scaturita dal Giappone del dopoguerra avviato a un'irreversibile occidentalizzazione capitalista.
Benché lo sguardo di Naruse sia tutto volto a cogliere ciò che i giapponesi chiamano *Iki,* «un apparire sensibile attraverso il cui vivente incanto traluce il soprasensibile»[15] (o l'intrasensibile come anima del corpo), non trascura i riferimenti al quadro sociale di fondo attraversato dal problema della disoccupazione. La scrittura è ormai avviata a trovare una sua rarefatta essenzialità in sintonia con la scelta di raccontare non il "pieno" delle azioni, ma gli interstizi dell'esistenza. Le inquadrature sono per lo più fisse, interrotte solo di tanto in tanto da rari carrelli. La superficie liscia del racconto e lo spazio terso delle composizioni s'increspano alla brezza leggera del *mélo* solo nel finale quando la donna lacera la lettera d'addio al marito, getta i frammenti dal finestrino del treno che li riporta a casa e pensa che «forse la felicità di una donna è stare accanto al suo uomo nella lotta della vita».
Nonostante il rifiuto sistematico dell'*happy end* sul piano referenziale della vicenda (la dimensione dei fatti) ritroviamo assai frequente in Naruse un lieto fine adagiato sulla superficie testuale del film, una serena chiusura non giustificata dall'evoluzione della storia. Anzi: spesso al personaggio non si dischiudono nuovi orizzonti,

---

[14] Il giudizio è di Anderson e Richie, cit., p. 205, che lo riferiscono addirittura ad un quindicennio, non prendendo in considerazione un film, a mio parere notevole, come *Tutta la famiglia lavora* del 1939.

 [15] M. Heidegger, cit., p. 93.

ma continua ad essere confitto nella medesima situazione di partenza. Eppure un sorriso finale, beatamente incongruente e immotivato sul piano della rappresentazione verosimigliante, chiude — non la vicenda — ma il film. In esso parla il senso tutto orientale del destino che è la grammatica profonda dei film di Naruse. È proprio esso a suggerire alla protagonista di *Il pasto,* quale unica risorsa, l'accettazione della quotidianità. Un atteggiamento non assimilabile alla rassegnazione cristiano-occidentale che non è mai *amor fati,* accoglimento della dimensione straziante e ingannatrice dell'esistenza. Se per Ozu è pertinente citare la dolce tristezza della vita che lo *zen* esprime nella formula del *mono no aware* (un sentimento di accettazione delle cose del mondo che pacifica e armonizza col corso degli eventi), nel mondo di Naruse c'è un destino crudele che grava sulle scelte umane contro il quale non si può nulla. Lo spazio della libertà per i personaggi narusiani si apre accettando il destino della necessità. Essi sembrano rendersene conto solo al termine del tragitto, alla fine del film, dopo la prova dell'esperienza. Solo allora accettano il flusso degli eventi e si abbandonano alle loro forti — ancorché segrete — ragioni d'essere, poiché non è comunque in loro potere deciderne il corso. Nel sorriso finale di un illusorio *happy end* si legge la disposizione a una maggiore serenità che non cancella la durezza del mondo, ma ne espelle la dimensione del tragico. Nonostante la fatica di esistere, la vita continua.

Il Leone d'oro a *Rashomon* aveva aperto le porte dell'occidente al cinema nipponico. Quando *Madre (Okasan,* 1952) all'indomani della sua uscita in Giappone, venne presentato in occidente, fu subito accolto come uno degli esiti più alti del cinema giapponese. Il soggetto del film venne dalla composizione di uno scolaro sul tema «Mia madre». La sceneggiatura e la regia depurarono il soggetto dagli elementi melodrammatici pure presenti (si pensi al figlio ammalato che fugge dal sanatorio, torna a casa per rivedere la madre e morirle accanto), trasformandolo in *shomin-geki* d'impianto realista.

L'intreccio è stato depotenziato sbrecciandolo in tante linee di fuga. Prevale la dimensione corale distribuita a raggiera intorno alla figura della madre, condizione che libera la mano alla regia per osservazioni psicologiche e sociali sulla situazione dei ceti più poveri nel dopoguerra (il padre muore "anche" perché non ci sono i soldi per le cure d'ospedale). Si ritrovano, accentuate, tutte le notazioni realistiche che, già presenti in *Il pasto,* hanno fatto parlare la critica giapponese di analogie col neorealismo italiano. Evitata la trappola del *mélo,* la forza del film sta nella semplicità di una scrittura tutta tesa a farsi trasparente per lasciar apparire a tutto schermo il vissuto degli attanti.

Il lampo (1952) di Mikio Naruse

Nello stesso anno 1952 Naruse porta sullo schermo un altro romanzo della prediletta Fumiko Hayashi, *Il lampo (Inazuma).* L'universo femminile sembra condannato all'infelicità per una sorte inscritta nell'ordine naturale delle cose. «Le donne sono tristi», sentenzia in apertura Kijoko che tuttavia non rinuncia a cercarne le ragioni nelle scelte umane.
I rapporti familiari ruotano attorno al denaro, diventato assai importante e da tutti avidamente bramato. Non è solo la calcolante avidità che prevarica sui sentimenti autentici a rendere impossibile la *quête du bonheur.* In un drammatico confronto finale, Kijoko rimprovera alla madre di aver avuto i suoi figli da uomini diversi e di non averli avuti e cresciuti con amore. Un lampo scorto in lontananza fonde e sintonizza personaggio e natura. Ma oltre che metafora del temporale scatenatosi tra madre e figlia, esso è anche il bagliore di una nuova consapevolezza che rende ragione dell'*happy end,* apparentemente gratuito e forzato. Esso diventa il segno della conquistata accettazione delle cose.
Se l'infelicità si radica nel cuore umano, non resta che accettarne le ragioni. I "perché" interrogativi rivolti alla madre si aprono sulla regione dell'insondabile governata da "ragioni che la ragione non conosce".

È questa una delle opere in cui meglio traluce lo stile di Naruse. Salvo qualche carrello a seguire le deambulazioni dei personaggi (espediente che in ogni caso mantiene una sostanziale fissità all'interno del fotogramma), gli effetti di macchina sono banditi e il racconto avviene per piani fissi. Perfino la lite — quantunque i personaggi rotolino sul pavimento attraverso la stanza — è narrata con inquadrature fisse. Nei film della maturità, raramente i diversi piani vengono raccordati da movimenti di macchina. Prevale una scrittura paratattica che giustappone le inquadrature, come tessere di un mosaico, in uno spazio bidimensionale. Rarissimo anche il campo-controcampo, spesso evitato perfino nei dialoghi a due, e funzionalmente usato solo quando i personaggi si oppongono, si affrontano-confrontano, proprio allo scopo di sottolineare il conflitto di forze in atto. A differenza degli spazi intermedi che caratterizzano i passaggi di scena nei film di Ozu, nel cinema di Naruse mai un personaggio esce di campo lasciandolo vuoto, né vi entra. Il fotogramma è sempre riempito e impregnato dalla presenza umana, dall'attore che diventa l'elemento morfologico decisivo nella grammatica di Naruse.
Fratello maggiore sorella minore (Ani imoto, 1953) segna una soluzione di continuità nel viaggio di Naruse verso l'essenzialità del linguaggio e la semplicità del racconto, rarefatti fino a farsi pura atmosfera. Vi è una parziale ripresa di situazioni e moduli del melodramma: descrizioni a forti tinte, intensi contrasti di luce, musica prepotente che sottolinea i momenti di grande tensione di una vicenda che — fatto inconsueto per Naruse — si svolge nei grandi spazi aperti di un villaggio sulle rive del fiume. Vi si addensano e intrecciano le tematiche costanti del cinema di Naruse: la figura e il ruolo della donna, la famiglia come trappola, l'impossibilità dell'amore. Come nei melodrammi degli anni trenta, l'amore è impedito dalla fragilità dell'uomo. San accusa il proprio uomo di essere un codardo, poi lo abbandona scegliendo la via della realizzazione autonoma attraverso gli studi in città e la rottura centrifuga del cerchio familiare. Il potere soggiogante dei vincoli di sangue, la cui forza giunge fino alla latente passione incestuosa di Ino per la sorella, fa scattare la trappola familiare. Coperto dalle giustificazioni del codice d'onore, Ino si scatena per la perduta innocenza di Mon, tornata incinta e abbandonata, ricordandole di essere stati un tempo «più che fratello e sorella». Benché le tristi esperienze portino Mon a concludere, con la sorella, che «gli uomini sono tutti orribili», una volta ancora il nucleo del dramma si scioglie in un sorriso. Propiziato da una grande festa notturna sul fiume che riconcilia gli animi tra loro e con la natura, il finale si apre ad un futuro forse diverso, con le due figlie che partono nel sole, salutando la madre e lasciandosi alle spalle la prigione della famiglia.

Ad un recupero di tratti del melodramma corrisponde una maggiore articolazione della scrittura che si avvale di uno spettro di figure narrative più ampio: nella profondità di campo concessa dai grandi spazi aperti, ricompaiono *zoom* e movimenti di macchina come carrelli e panoramiche.
La semplicità della scrittura, che è la forza di Naruse come di Ozu, torna ad essere la nota caratterizzante lo stile in *L'eco delle montagne (Yama no oto,* 1954), tratto da un romanzo di Kawabata. La famiglia è squassata da una crisi coniugale ma, diversamente da *Il pasto,* non vi sarà ricomposizione finale. Kikuko, trascurata e tradita, dopo aver trovato solidarietà e conforto nel suocero, decide di divorziare. Il racconto, che trova momenti intensi nel bellissimo rapporto tra nuora e suocero, è ritmato a capitoli dagli inserimenti del paesaggio. La natura fa da costante contrappunto alle vicende umane: dall'inizio — col dialogo sulla simpatia del padre per Kikuko e la gelosia della figlia, in montaggio alternato con la pioggia che scroscia e dà il tono alla sequenza — fino all'incontro finale lungo il viale spoglio nella fredda luce dell'inverno. Se si escludono i movimenti di carrello e panoramica in quest'ultima sequenza, il racconto procede tutto per inquadrature fisse, soprattutto primi piani coi quali Naruse fa vibrare lo schermo delle reazioni dei suoi personaggi scrutati con lo sguardo discreto e sottile dell'entomologo.
Con *Crisantemi tardivi (Bangiku,* 1954) Naruse accantona i drammi familiari per tracciare il ritratto di tre ex geishe di cui dipinge con delicatezza i gesti, le parole, le memorie, le disillusioni, la solitudine. L'assenza di progressione drammatica che si è rimproverato mancare sembra non essere stata programmaticamente voluta. L'intreccio è annullato; la vita, appena sfiorata, scorre lenta coi suoi problemi solo suggeriti, come guardati a distanza. Il tempo passa, ma neppure poi tanto, e quando se ne ha la prova tangibile, un sorriso lo esorcizza, come nel delizioso e divertito confronto tra ex e nuove geishe. Anche qui, serenamente irrazionale, c'è una dolce fine. La macchina da presa esce in uno dei pochi esterni, annegato di sole: le donne sorridono, finalmente.

A giudizio di Oshima «bisogna essere un vero maestro di cinema per descrivere un personaggio come l'eroina di *Nubi fluttuanti*».[16] Tratto da un romanzo di Hayashi — Naruse ne adattò ben sei, compresa l'autobiografia, *Cronaca del mio vagabondaggio (Horoki,* 1962) — *Nubi fluttuanti (Ukigumo,* 1955) è la storia di un amore-passione folle e disperato che si conclude con la morte dell'eroina. L'ossatura *mélo,* quasi *feuilleton,* è messa tra parentesi a vantag-

[16] Riportato in A. Bock, cit., p. 14.

Moglie, sii come una rosa (1935) di Mikio Naruse

gio della verità psicologica dei comportamenti descritti. Il racconto procede per ampi raccordi ellittici seguendo il "flusso" che lo porta al suo naturale, destinato epilogo di morte, unico esito possibile di un amore impossibile. Naruse sa rendere autentico anche l'acme estremo del melodramma, quando la donna, sola e ammalata, muore nell'isola in cui piove sempre e l'uomo, giunto troppo tardi, dopo averla amorosamente lavata le dipinge le labbra col rossetto piangendo e ricordando il passato. Tutto addosso con la macchina da presa ai suoi personaggi per carpirne i segreti invisibili affioranti sulla superficie visibile del corpo, Naruse fa respirare il racconto allontanandosi e di tanto in tanto osservando con uno "sguardo da fuori". Oppure interrompe la storia della passione con aperture sul "mondo esterno", sul quadro sociale dell'immediato dopoguerra in cui il film è ambientato: la manifestazione politica, la brulla periferia in cui passeggiano, le figure della povera gente che lavora, sullo sfondo.
In *Quando una donna sale le scale (Onna ga kaidan o agaru toki,* 1960) la delicatezza del "Naruse touch" raggiunge un'inedita intensità e il pudore con cui racconta la scena d'amore diventa rappresentativo dello stile complessivo della sua opera: quando la donna si abbandona all'uomo che la prende con forza, Naruse mostra "soltanto" la punta bianca del piede femminile sul pavimento dove rotola il bicchiere lasciato cadere.

Va registrato però che il grande formato della pellicola in cui questo film è stato girato, se da un lato aumenta lo spazio vuoto intorno al personaggio isolandolo nella sua solitaria e silenziosa lotta col mondo, dall'altro appare inadeguato alla raccolta intimità che Naruse racconta.
Nella fase conclusiva di una feconda stagione creativa, Naruse dà con *Desiderio (Midareru,* 1964) una delle sue prove più alte. Nella prima parte del film la regia schizza un attento profilo della piccola borghesia nel momento in cui anche in Giappone esplodono i consumi di massa e i piccoli negozi falliscono per la spietata concorrenza dei supermarket. Poi la progressione del racconto focalizza lo sguardo sull'amore infelice del giovane Koji per la non più giovane moglie del fratello morto, amore impedito dalla irremovibile fedeltà della donna alla memoria del marito. E una volta di più Naruse trasforma un melodramma in dramma psicologico la cui bellezza sta tutta nella verità: dei gesti, degli sguardi, dei silenzi.
Hideko Takamine, sua attrice prediletta, racconta che l'ultimo progetto di Naruse avrebbe dovuto essere un dramma fatto tutto di sguardi, gesti e parole rarefatte.[17] La teleologia segreta del cinema di Naruse è il teatro dove la fissità del punto di vista lascia prevalere la scena come cornice di gesti e parole quali elementi espressivi primari. Lo spazio filmico di Naruse evoca il teatro. Svolto prevalentemente in interni e scarnificato nel linguaggio, il suo cinema elimina il racconto delle azioni affidando ai dialoghi il compito di sostituirle nella "dipintura" dei caratteri. Intenso il lavoro sull'attore il cui corpo — voce e gesti — diventa segno eletto a veicolo espressivo fondamentale. Ridotta a pochi elementi essenziali la scrittura, Naruse fa parlare il profilmico più che parlarlo. Scelta la via dell'inquadratura prevalentemente fissa, non articola il punto di vista variando gli angoli di ripresa: abbandonata la ripresa dal basso, nei film della maturità guarda e ritrae frontalmente, ad altezza d'uomo. L'oggetto finisce per prevalere sullo sguardo. L'occhio sembra farsi trasparente per assolvere alla funzione di *mostrare,* lasciar vedere e, in tal modo, dire, nello spettro ampio che va dal grido all'allusione, con una predilezione per il suggerire come forma poetica del linguaggio in equilibrio tra detto e inespresso. E il non detto poetico è plusvalore nell'ordine del dicibile, è di fatto un dire di più.
Sono diventate realtà la speranza, l'urgenza, la sollecitazione espresse da Max Tessier qualche anno fa quando scriveva: «Bisognerà pure che si ri[scopra] Naruse come si è fatto per Ozu, affinché un'altra ingiustizia sia riparata».[18] L'invito è stato accolto, la rilettura di Naruse è cominciata.

---

[17] Cfr. A. Bock, cit., p. 37.
[18] M. Tessier, cit., p. 62.

Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni Ferrara 1982-1983

Nell'ambito della manifestazione "Una città in cinema", Ferrara ha dedicato a Michelangelo Antonioni, che nella città emiliana è nato, due incontri internazionali ai quali hanno partecipato critici e studiosi di cinema e delle arti contemporanee. Caratterizzate dalla precisa volontà di evitare i toni celebrativi, le relazioni degli intervenuti hanno evidenziato il rigoroso procedere di uno dei massimi registi del nostro tempo, ripercorrendone, con rara profondità critica, l'itinerario artistico, nell'intento di mettere in evidenza le caratteristiche salienti della sua linea espressiva.
Degli esordi e della formazione culturale si è discusso durante il primo convegno, svoltosi nel 1982, gettando le basi per un'indagine conoscitiva di tutta l'opera antonioniana.
Il tema ha riportato l'attenzione su Ferrara, ed è stato lo stesso Antonioni, nel corso di un'intervista elaborata da uno dei relatori, a parlare dei rapporti con la città natale, dell'ambiente alto borghese frequentato, dal quale tuttavia, quasi istintivamente egli prende le distanze, confessando simpatia e interesse per le ragazze del popolo ed escursioni in osterie e luoghi tipicamente padani.
Sono questi gli anni in cui il regista collabora come critico al *Corriere Padano*; ed è stato messo in luce come già in quelle prime recensioni si possano intravedere alcune delle idee che sono alla base del suo fare cinema, le stesse idee elaborate successivamente negli scritti apparsi sulla rivista *Cinema* e su altri periodici. Infatti le recensioni di A. critico superano la realtà dello schermo e si rivolgono alla fonte della sua produzione, evidenziando l'irrealtà del reale e denunciando «la natura "spettacolare" della nostra società di simulacri».
Quando A. quindi, esordiendo nella regia con il documentario *Gente del Po,* crea immagini che non hanno nulla di pittoresco, ma possiedono invece la forza di fissare la realtà delle cose, risponde ad un preciso bisogno di verità. Con *Gente del Po,* il regista recupera il contatto con la gente che ha conosciuto da ragazzo e mostra, con toni assolutamente realistici, la vita di questa "popolazione" costretta a vivere, o subire, una realtà sconosciuta ai più. Del resto è la seconda volta che A., precorrendo i tempi, ha una "intuizione neorealista", dopo l'esperienza del mai realizzato documentario sui matti, che lo aveva portato, insieme ai suoi collaboratori, a "teorizzare" sul neorealismo pur senza averne coscienza.

Michelangelo Antonioni

Dell'Antonioni precursore dei tempi si è molto parlato, ed infatti egli si è spesso rivelato attento conoscitore e sperimentatore di nuovi linguaggi filmici. Questo suo lato di "ricercatore" è caratterizzato da un senso critico che lo porta a mediare i nuovi risultati con le precedenti esperienze, e già in *Cronaca di un amore* questo atteggiamento appare evidente. Il film, infatti, si distacca dai tempi correnti in quanto A., in un momento in cui il cinema italiano si esprime quasi esclusivamente con il neorealismo, riesce a mediare l'esperienza neorealista filtrandola attraverso un linguaggio del tutto personale.
Durante il convegno è stato ribadito come, a proposito dei primi film dell'autore, per anni la critica si sia limitata a un'analisi di tipo contenutistico, soffermandosi sul concetto di "neorealismo interiore" applicato al mondo borghese e ai sentimenti della borghesia. In realtà in quei primi film si potevano già individuare i segni dello stile antonioniano, e lo dimostra ampiamente *Il grido,* film considerato di transizione, ma che è contraddistinto da quella purezza espressiva che caratterizzerà la sua produzione successiva.
In un'ampia relazione che ha coinvolto molti presenti, il problema della critica è stato analizzato prendendo in esame le diverse correnti. Dall'analisi è apparso come solo con la critica semiologica e strutturale l'opera del regista sia stata totalmente compresa. In effetti tale approccio critico ha messo in luce l'importanza avuta da Antonioni nell'evoluzione del linguaggio filmico restituendo al cinema l'integrità dell'immagine; egli infatti rifiuta quanto è superfluo alla narrazione e fissa l'attenzione sui segni che la compongono. L'operazione critica antonioniana è quindi soprattutto cen-

trata sull'immagine, spogliata di ogni sua spettacolarità e restituita ad una sua primitiva purezza.
L'analisi dei rapporti tra il regista e la critica ha costituito l'anello di congiunzione tra i due seminari, e partendo dalle molte domande inevitabilmente scaturite intorno all'argomento, il convegno del 1983 ha cercato di individuare, attraverso l'analisi dei singoli film, i caratteri dello stile antonioniano.
Forma, contenuto e tecnica sono stati al centro dell'attenzione degli studiosi, i quali hanno cercato di chiarire quali innovazioni l'autore abbia apportato al linguaggio e alla struttura del racconto cinematografico.
È stato giustamente notato come la purezza espressiva del narrare antonioniano riconduca alla grande letteratura del Novecento, in particolare a Joyce e Proust, e alla narrativa moderna in generale. Nei film di Antonioni l'intreccio è spesso ridotto a linee essenziali e gli eventi si susseguono senza apparente consequenzialità, lasciando aperta ogni possibile conclusione, e in questi elementi sono stati rintracciati i tratti che lo accomunano alla narrativa novecentesca. Tuttavia restringere il campo d'indagine ai soli rapporti con la letteratura sarebbe oltremodo riduttivo. Difatti un'analisi più approfondita della scelta delle linee espressive rivela legami con tutte le arti contemporanee ed anche con la ricerca scientifica vera e propria; e del resto le esperienze avute da A. come scrittore e pittore lo dimostrano.
Dei rapporti con la pittura moderna si è parlato a proposito dell'uso del colore. L'autore rivela di conoscere molto bene i pittori contemporanei, ma di questa conoscenza si avvertono soltanto gli echi, in quanto le immagini non sono mai riconducibili ad un singolo artista.
Riguardo al colore si è detto come sia stato spesso usato in modo tale da trascendere l'elemento figurativo, per divenire un vero e proprio elemento espressivo. Cosí in *Deserto rosso* l'uso del colore, superando l'aspetto naturalistico, assume un ruolo simbolico, ed è una sorta di filtro delle emozioni dei personaggi. Ciò appare ancora più evidente nel *Mistero di Oberwald,* dove non sono i colori degli ambienti a sottolineare lo stato d'animo dei protagonisti ma i protagonisti stessi sono circondati da un alone che rivela i loro sentimenti.
Si è poi messo in evidenza come in A. la tecnica non sia fine a se stessa e risulti usata con intenti espressivi. Non sfugge alla constatazione l'analisi della funzione della fotografia, in quanto appare anch'essa un elemento espressivo di per sé "completo", cosicché l'immagine non è mai supporto alla narrazione: è essa stessa narrazione. Tuttavia le scelte tecniche che precedono l'inquadratura, anche se raggiungono risultati sorprendenti, sono spesso casuali, come l'uso del giroscopio nella sequenza finale di *Professione: reporter.* Per A. l'immagine è un'immagine e basta, è sentita in un certo modo perché deve esprimere una determinata emozione e/o situazione, e quindi la tecnica non è mai ricercata ma tendente al fine del linguaggio espressivo.
Il convegno di Ferrara ha illuminato la figura di un cineasta tra i più attenti ai nuovi linguaggi filmici, che nella sua ricerca si è sempre lasciato guidare da un ben radicato senso critico. Molte relazioni hanno preso in esame questo aspetto dell'attività di A., precisando come egli spinga a tal punto

la sua attenzione critica da mettere in discussione persino la specifica qualità della "visione filmica". Dopo aver più volte ribadito le caratteristiche del *vedere* del regista, espresso come capacità di adesione al reale, A. di fatto nega questa capacità, e in alcuni film *vedere* e *sapere* non sono più la stessa cosa. Nei loro interventi i relatori hanno però ribadito come tale negazione non debba essere considerata in senso assoluto. Infatti, anche se a volte la realtà sfugge alla macchina da presa *(Blow-up, Professione: reporter)*, ciò è imputabile, per il regista, solo all'attuale arretratezza tecnica. Un A., dunque, convinto che la scienza possa aiutare il cinema a raggiungere infinite possibilità espressive. In questo senso *Il mistero di Oberwald* è apparso a molti come il film in cui la sperimentazione supera i confini della semplice ricerca e il linguaggio dell'elettronica raggiunge valori altamente poetici.

a.p.

Hanno contribuito al convegno, fra gli altri:

G. Aristarco, R. Barilli, G. Bernagozzi, P. Bonitzer, R. Campari, F. Casetti, S. Chatman, A. Costa, L. Cuccu, L. Dagrada, G. De Santi, G. De Vincenti, C. Di Carlo, G. Dorfles, F. Ferzetti, G. Fink, A. Folli, E. Ghezzi, C.A. Madrignani, M. Mancini, L. Martinelli, A. Martini, G. Mazziarol, H. McNeil, L. Micciché, M.C. Ropars, G. Tinazzi, V. Zagarrio.
Comune di Ferrara - Assessorato alle Istituzioni Culturali - Comitato Ferrarese Manifestazioni Culturali e Turistiche - Patrocinio Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani - Regione Emilia Romagna.

E la nave va

Franco Pecori

«Sembra che la nave sia partita da Napoli», dice all'inizio il trattamento del film. Ma questa nave di Fellini viene da più lontano, da ben altro porto. Che quel mare di plastica, fittizio e interno, sia l'elemento preferito dall'autore per la propria vita d'artista, di dove estrarre, mettendoli "in mostra", gli oggetti della memoria (dell'esperienza, *mostri* da guardare e da cui guardare e da cui guardarsi, è già noto, esemplarmente, dal finale della *Dolce vita*, ma sintomaticamente dagli stessi *Vitelloni*, e ancora prima dallo *Sceicco bianco*. Sono 30 anni. Il mare, allora, non era un telone rigonfiato da soffi artificiali, lusso che arriva dopo, voce più costosa nell'economia del discorso. L'intento, però, era segnato, l'acqua era sponda d'una scena, che su gli altri limiti si nutriva di finzione fantastica. E si faceva visione. Quei fumettari sulla spiaggia, tristi e grotteschi, poveri e schiavi d'una libertà fasulla, erano già una lezione di cinema, indicavano con i loro stessi corpi e gesti distanze e rapporti tra essere e modello, tra respiro e regola, intento e realizzazione. Il mare li nutriva, coprendo il lato d'una maternità metaforica, finta, necessaria alla nascita dell'arte.
La nave va nel cinema. Nel cinema di Fellini, che in principio documenta deformazioni, testimonia impudicizie, aspirando a trasecolarsi in ingenuità e candori. Avvolto in un mantello di scetticismo, l'autore spia a lungo se stesso, s'osserva non visto, si guarda anche guardato, trae dall'inganno nutrimento per la propria verità (l'inganno è il cinema-produzione, la verità è il risultato sullo schermo; ma la direzione, il senso c'è caso — il *Satyricon*, l'*Amarcord* — che s'inverta); finché un giorno si riconosce. Alfabetizzato, l'autodidatta per eccellenza si legge come sistema. E non è più né *Bidone* né *Dolce vita:* è prima *Otto e mezzo,* poi la nave stessa in primo piano, oggetto della lettura; nel '63, culmine critico della soggettività, era il regista in crisi, Guido-Federico, alla ricerca ancora di "un film senza bugie" e teso tra rappresentazione della "realtà" e riferimento al "sogno". Il come (si fa un film) si leggeva in chiave di perché (non si riesce a fare).

Dopo venti anni, il rapporto è inverso. La nave cerca (e trova) un "come", solcando l'onda delle motivazioni, delle ragioni, non più drammaticamente soggettive, ma distaccate in un "perché" ormai storico, largo, comprensivo. E alla fine, ancorato saldamente allo stile. Il sentimento più diffuso che nel suo complesso caratterizza il cinema di Fellini è una struggente, per quanto sarcastica e a volte aggressiva, malinconia, è una tristezza che deriva dall'ansia di cogliere la vita e dalla coscienza di non poterne avere, di vita, che un aspetto, o più aspetti, entro la soglia d'un'esperienza singola; la tristezza si tramuta in angoscia e lo stile si dilata in barocco, quando le speranze del sogno infantile (il "fanciullino" del poeta o altro che sia) si concretizzano in un *prodotto* espressivo che da quel sogno non esce, che da quel viaggio (Moraldo, il suo treno) non scende.

E la nave va rappresenta una svolta. La tristezza e la malinconia non sono più le ragioni del fare (cinema): sono l'immagine, il film. Se dietro il mirino della cinepresa c'era un occhio voglioso di verità, quella verità entra tutta nell'espressione, assume pienamente il senso della propria vita artistica. Questo è un Fellini che sale il gradino della classicità, rispetto al suo modo di fare cinema. Non altrimenti va inteso, crediamo, quel senso che viene dal film, di luce attenuata, di sguardo economico, di discreta graduazione prospettica; che non è decadentismo, né connota tanto pessimismo, quanto piuttosto dolorosa consapevolezza storica. Finalmente.

L'individuazione dell'epoca, la datazione precisa della storia, 1914, non c'entra. «Gloria N.», la nave, solca un mare finto.

C'entra invece l'apprezzabile capacità di mettere nel racconto la propria *storia* di poeta e di lasciar da parte, quasi paradossalmente, i problemi del diciottesimo film in quanto tale, opera singola. Orlando, il giornalista, mentre parla con noi (non sta qui, nel suo guardare in platea, la sua carica oggettivante), controlla passo passo il cinema di Fellini, lo vede maturo, pienamente configurato, non avverte problemi di "parto", non registra dilanianti conflitti della coscienza. E si può permettere quel tono benevolmente ironico, senza infastidire il pubblico con moralistiche simbologie o forzosi richiami alla metafora, come avveniva in altri film dell'autore (nello stesso *Otto e mezzo* per citare il lavoro meno sospetto in tal senso). Tutto ciò non vuol dire che *E la nave va* non esprima una tensione, non indichi una ricerca. Al contrario, proprio in questa direzione è un punto di arrivo nella filmografia di Fellini; e nello stesso tempo un punto di partenza, giacché vediamo nel suo ultimo film il compimento di una lunga autocoscienza e il primo passo di un nuovo viaggio, in cui la consapevolezza di sé viene messa al servizio di uno sguardo che *tende* all'obbiettività. Non pensiamo certo a qualcosa di simile al "documentario" o al "realistico", bensì alla magi-

Federico Fellini con Freddie Jones sul *set* di *E la nave va*

strale coniugazione della ricerca del vero con il problema della sua rappresentazione. Molte delle soluzioni "soggettive", che sono servite a Fellini per autoanalizzarsi nei precedenti film, confluiscono e si ristrutturano in quest'opera dall'impressionante contenutezza stilistica, priva in ogni momento di qualsiasi dimostrazione o esibizionismo, funzionale nelle parti anche minime alla prospettiva saggistica di fondo: fare un discorso sul proprio sistema espressivo.
Il taglio della riflessione cinematografica traspare almeno da due elementi, uno relativo al contenuto (il racconto è strutturato a "visita guidata", come qualcuno ha detto riferendosi alla figura del giornalista-narratore) e l'altro relativo al piano espressivo (il montaggio molto "moderno", che tende ad anticipare lo stacco, crea un insistito rimando ellittico e una conseguente secchezza metaforica, molto disponibile alla riflessione estetica). E c'è un altro elemento che, dati i primi due, non può essere relegato, come di solito si tende a fare, alla parte del discorso riservata alla pura "bellezza" del film. Dico la fotografia di Giuseppe Rotunno, grande maestro, ben al di là dei richiami e degli strilli che ultimamente hanno portato alla ribalta i direttori della fotografia italiani.
Rotunno non ha chiesto di meglio che mettersi al servizio del film, con uno studio serissimo, che sul piano tecnico lo ha portato a tro-

vare soluzioni originali, e sul piano artistico a ottenere immagini che dessero l'idea di una distanza nel tempo senza creare la falsa impressione di verità impossibili.
La collocazione del racconto al passato ha nel film una necessità simbolica, che riguarda più la sfera dell'arte che non gli eventi storici a cui si fa e si può fare richiamo. Serajevo, gli Austriaci, i Serbi, la corazzata, nel loro complesso, sono meno importanti, in quanto eventi storici, dell'altro aspetto, storico anch'esso, e che però riguarda direttamente il destino del mezzo stesso usato per evocarli: il cinema. In quel cinema del secondo decennio del secolo come non vedere una fase nascente, una promessa di sviluppo, che poi ci sarà e che ora può apparire perfino un'ancora di salvezza rispetto alle sorti incerte del cinema attuale?
Cosí posto, il problema d'una fotografia adeguata al racconto non poteva essere risolto semplificandolo fino a proporre un'immagine "d'epoca". La discrezione di Rotunno è stata pari alla sua intelligenza. Il risultato è un equilibrio perfetto tra citazione e poesia. Ed è lo strumento utile alla "visita" che Fellini organizza all'interno del proprio mondo espressivo.
Una volta stabilita la combinazione, non è detto che non troviamo nella cassaforte i soliti "incanti", di cui il regista è sublime inventore, come per esempio alcuni momenti nelle cucine della nave, specialmente il concerto dei bicchieri, col contrappunto dei movimenti in funzione di un silenzio interiore, suggerito ferocemente; oppure, sul versante dei caratteri, la falsa "dignità" di Ildebranda, il soprano, corrucciata per invidia, rosa dall'irraggiungibilità del modello: Edmea Tetua, la più grande cantante di tutti i tempi, di cui il film racconta appunto il funerale.
Il funerale, un rito, viene a incrociarsi, a un certo punto, con l'arrivo a bordo dei profughi serbi, un fatto. Il rito e il fatto si confrontano, mettendo in gioco le proprie rispettive verità/falsità. Il conte di Bassano, che sembra il più fedele frequentatore della Tetua e di tutto ciò che rappresenta, lui che incurante del cataclisma finale continua a proiettare con la sua 16 millimetri l'immagine della «più grande cantante di tutti i tempi», viene definito dal giornalista Orlando un «ambiguo individuo, che col pretesto di mettere in piedi un museo, è riuscito a farsi mantenere per anni». È Fellini stesso, che ironizza aspro sulla propria attività di regista?
A fronte del rito, anche il fatto scopre le sue debolezze. Dopo lo spargimento al vento delle ceneri di Edmea Tetua (un altro degli "incanti", di cui il film è pieno), la corazzata austriaca chiede prepotentemente che i profughi serbi siano riconsegnati.
E il narratore: «Sarebbe stato più bello se, di fronte a tanta prepotenza, noi gli avessimo detto: no, noi non ve li diamo». Ma il dovere di soccorso, che per qualche giorno ha dato l'occasione ai viaggia-

Norma West in una scena di *E la nave va* di Federico Fellini

tori della «Gloria N.» di emozionarsi al contatto col "diverso" (le scene in cui cresce tale eccitazione sono tra i momenti più alti del film), non va oltre il limite d'una politica incapace di distinguere a ragion veduta tra solidarietà umana e complicità con i rivoltosi.
Ma poi, saranno veri rivoluzionari? Fino alla fine non sappiamo che un intreccio di versioni "ufficiose" e tutte ugualmente confomistiche: è una «turba di anarchici», sono dei «professionisti dell'assassinio», ecc. A complicare le cose, il giovane serbo, proprio quello che lancerà la bomba incendiaria contro la corazzata scatenando la reazione micidiale dei cannoni, s'innamora della ragazza in bianco, la stessa che resta estasiata guardando il rinoceronte innamorato (ragazza bianca: finale della *Dolce vita*, la Claudia di *Otto e mezzo)*. Ma come può essere — pensa Orlando il giornalista — che una rozza e primitiva bomba abbia potuto procurare una catastrofe storica? È questo l'estremo incanto del film. Il sublime funerale se ne va al vento, portandosi via il carico delle stupidità e delle volgarità e del paradosso dei ruoli (sociali e privati, dal granduca-bambino al sesso malato di quasi tutti i personaggi principali). E col rito funebre si disintegra anche l'evento "rivoluzionario", prendendo una soluzione melodrammatica, ardita e geniale.
I personaggi (tutta una certa storia, compromessi, falsità, ottuse

reazioni, gesti inutili, amori impossibili), inghiottiti dall'acqua e divorati dal fuoco, si fanno cinema, in una memorabile composizione di «Va pensiero» e di valzer viennese, finti e riparolati e reimpastati in rallentamenti e accelerazioni, in fumi e in inondazioni: fino a che tutto si placa nel finale, simpaticamente didascalico: "visita" a scoprire il *set* con i suoi macchinari mastodontici, e quadretto del rinoceronte fanciullesco (quasi un suggerimento per i fabbricanti di caroselli), che «dà un ottimo latte». Mistero? No, soltanto un po' di cinema (rumore di cinepresa e *fondu* a iride). Cinema di Fellini.

Prénom Carmen/C'est-à-dire 1 + 2 + 3 = 4

Giuseppe Ghigi

«Tutto sommato l'unione perfetta di più voci impedisce il progredire dell'una verso l'altra».
(dai Diari intimi *di Ludwig van Beethoven)*

«...se consideriamo gli ultimi quartetti di Beethoven, si può pensare che effettivamente quell'individuo non sentisse più la musica nel modo in cui la sentivano gli altri del suo tempo».
(Jean-Luc Godard)

«La ragione per cui un'opera di genio difficilmente è ammirata subito è che colui che l'ha scritta è un uomo straordinario e che pochi gli rassomigliano. Sarà la sua opera stessa, fecondando i rari ingegni capaci di comprenderla, a farla crescere e moltiplicare. I quartetti di Beethoven (i quartetti XII, XIII, XIV e XV) hanno messo cinquant'anni a far nascere, a ingrossare il pubblico dei quartetti di Beethoven, attuando così, come tutti i capolavori, un progresso se non nel valore degli artisti, almeno nella società degli spiriti, largamente composta oggi di quel che era introvabile quando il capolavoro comparve, cioè di esseri capaci di amarlo»
(da All'ombra delle fanciulle in fiore *di Marcel Proust)*

La musica e più in generale il suono non sono capitoli secondari nella scrittura cinematografica di Jean-Luc Godard.
Al cinema, per Jean-Luc, «c'è il suono e c'è l'immagine», quindi non categorie complementari, di abbellimento, ma entità linguistiche ben distinte, con una vitalità definita che il cinema *capitalistico* ha (o avrebbe) sinora appiattito con brutalità l'uno verso l'altra (suono *versus* immagine).
«Nei primi film parlati non si capivano tutti i dialoghi e questo la gente lo trovava meraviglioso. Ascoltava il suono. Adesso invece la gente chiede che, se si pronuncia una parola, questa debba sem-

pre avere un significato preciso e che se sfugge è la catastrofe. Si tratta di una falsa idea di cinema». Per Godard l'immagine si è mescolata «cosí intimamente al suono di cui essa è l'immagine, che ha finito per usurpare il ruolo principale». Si tratta dunque di ripristinare l'autonomia del suono poiché è necessario che «l'occhio ascolti, prima di guardare».

Se in una prima fase il regista lavora attorno ad una ridefinizione del realismo del *sound,* di quello che lui stesso ha chiamato *neorealismo musicale* («...ogni aereo ha il rumore del suo motore e non abbiamo mai messo il ronzio di uno Heinkel su un'immagine di Spitfire, o una raffica di Berretta quando si vede un mitragliatore Thompson») ben presto il suono diventa uno degli elementi della *guerra* contro le strutture linguistiche del cinema *imperialistico* «su un'immagine malata mettere un suono che non è malato ...mettere un suono giusto con un'immagine falsa per ritrovare anzitutto un'immagine giusta».

Per questo è necessario «usare immagini e suoni come denti e labbra con cui mordere», come strumenti ed espressioni della lotta di classe. Vi era, insomma, come lo stesso gruppo Dziga Vertov ebbe a dichiarare, la volontà di «neutralizzare le immagini (il loro potere eteroreferenziale, se si può dire) costituendole subito e sistematicamente come referente di un altro discorso, quello del suono».

Le immagini diventerebbero cosí una emblematica e contraddittoria illustrazione di un punto di vista del *sound-track.*

Questa linea di scrittura, che ridisegna il ruolo del suono e della musica, nell'universo godardiano corre di pari passo ad una progressiva *povertà* delle immagini: si pensi per questo allo schermo nero del finale di *Le gai savoir* (1968) o alle immagini graffiate di *Vent d'est* (1969).

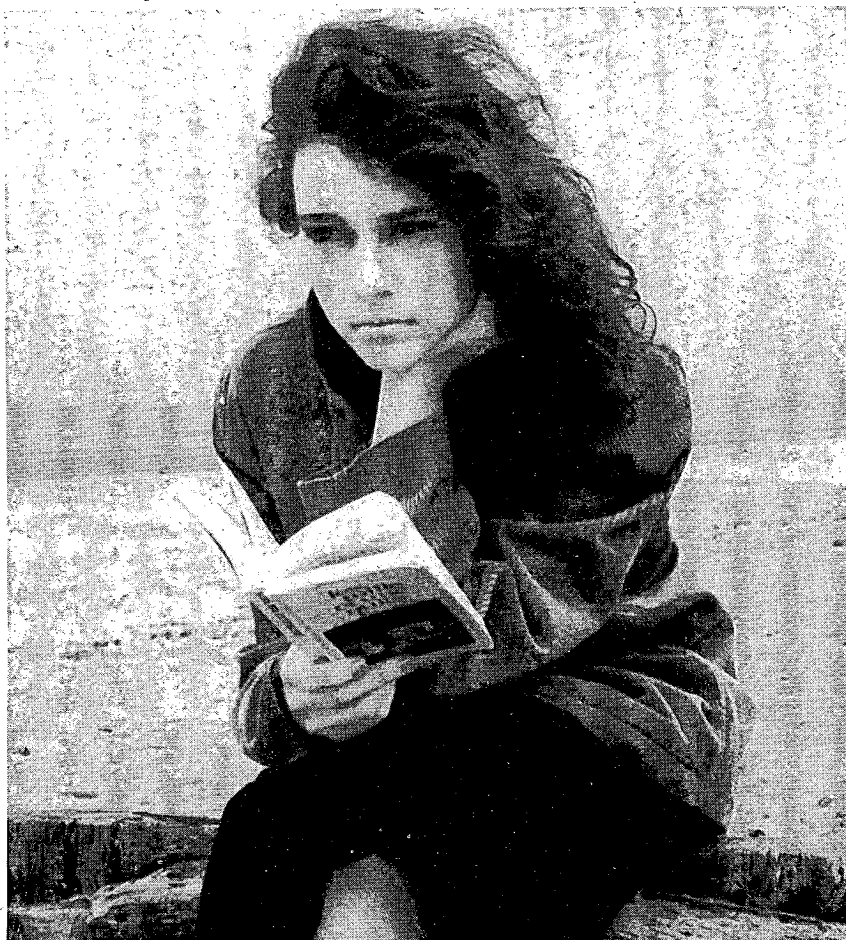
Questa *scienza* dell'*image et son* trova, negli anni settanta, il suo fondamento teorico sulla *dissociazione* («Per trovare la soluzione di un problema chimico e politico — dice Emile in *Le gai savoir* — bisogna sempre sciogliere qualcosa. Dissociare l'idrogeno, sciogliere il Parlamento. Qui dissoceremo le immagini e i suoni») e sul ribaltamento dei *privilegi consolidati* dell'una sull'altro.

Una linea teorica che Jean-Luc Godard tenderà progressivamente ad aggiustare sino ad arrivare con *Passion* (1982) e con *Prénom Carmen* ad un *sound-track* che viene perdendo la sua qualità di reagente chimico primario nei confronti dell'immagine pur restando inalterata la sua totale dignità ed indipendenza espressiva. Il suono, la musica non sono più, nel cinema godardiano degli anni ottanta, i luoghi per eccellenza della scrittura *marxista* contro la potenza *borghese* dell'immagine, ma diventano uno dei molti materiali della scrittura cinematografica (ma attenzione: non in una reciproca indifferenza o in un magma di eguali espressività...). Ma più

ancora del suono, dei rumori, dei dialoghi l'aggiustamento sembra riguardare la musica. In passato Godard spegneva «l'immagine per far sentire la musica e per dimostrare che spesso l'immagine nasce dalla musica», mentre ora nei suoi film «l'immagine diventa musica e la musica diventa immagine». Questo *materiale preesistente* arriva a sostituire i dialoghi e i suoni per diventare il perno, la vita stessa della narrazione con la differenza, rispetto al passato, che anche alle immagini è affidato il compito di *diventare musica.*
In *Prénom Carmen* i rapporti tra i due materiali espressivi vanno modificandosi rispetto alla precedente scrittura godardiana: l'immagine *ritorna* ad avere una sua dignità, diventa corposa, leggibile e la musica si assume la responsabilità di costruire in stretto rapporto referenziale il senso della narrazione e, viceversa, l'immagine chiarisce a sua volta il senso del suono (ovviamente in una reciproca referenzialità che viaggia all'interno di una scrittura cinematografica particolare. Non si tratta cioè di un normale apparato di senso dove il suono, l'immagine, la fotografia, il corpo degli attori, ecc., si mescolano per una migliore confezione della merce, ma di un universo stilistico dove il suono, la musica e l'immagine sono, e rimangono, individualità determinate).
L'una svela l'altro ed entrambi contribuiscono a creare il senso dell'intera narrazione oltre al senso stesso dei due diversi materiali espressivi. Si ha una specie di equilibrio tra ipersignificanti, biunivoco contributo alla costruzione di un meccanismo narrativo che non si oppone provocatoriamente alla platea, ma diventa un suggerimento di lettura, una possibile chiave interpretativa (*Prénom Carmen* è forse uno dei film più chiari e leggibili tra quelli firmati da Godard).
Chiave di volta di questa equilibrata architettura libera (ma ben lontana dall'essere anarchica) sono i quartetti per archi di Ludwig van Beethoven (e precisamente il n. 9 op. 59, il n. 10 op. 74, il n. 14 op. 131, il n. 15 op. 132 e il n. 16 op. 135) usati qui al posto delle prevedibili, dato il titolo del film, note di Georges Bizet. Molti hanno storto il naso fingendosi (visto che ci pare impossibile pensare che si potesse realmente credere da parte di Godard ad una riduzione passiva della *Carmen* di Bizet) irritati per quello che è stato ingiustamente considerato niente più che un giochetto goliardico, una provocazione datata. Ma l'uso della bella musica beethoveniana è lontano dall'essere un *épater le mélomane,* un gioco sfizioso ed ha, al contrario, una precisa e straordinaria funzione narrativa.
Lontano da concezioni accompagnatorie e non funzionali della musica da film e disinteressato ad una mera traduzione passiva dell'opera bizetiana, Godard sceglie di *non* adoperare la musica di Bizet per la *sua* Carmen per precise ragioni narrative e strutturali. La sua non è una birichinata *meloclasta,* come mai il suo cinema è

Prĕnom Carmen di Jean-Luc Godard

puramente iconoclasta, ma è una operazione linguistica e metalinguistica (l'unico gioco divertito e ironico — questo sí vagamente goliardico — è semmai proprio quando due personaggi qualunque del film fischiettano per caso le note della *Habanera* bizetiana).
Godard non è però nuovo a frequentazioni dei quartetti beethoveniani da lui inseriti la prima volta nel 1962 in *Le nouveau monde (Il nuovo mondo,* secondo episodio di *Rogopag),* poi nel 1964 in *Une femme mariée (Una donna sposata)* e infine nel 1966 in *Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei).* Secondo Jean-Luc gli ultimi quartetti di Beethoven sono opere di un musicista, di un uomo che non può più sentire la musica nel modo in cui la sentivano gli altri.
La menomazione fisica (la ben nota sordità beethoveniana) avrebbe spinto il musicista al di fuori delle comuni coordinate logico-linguistice permettendogli cosí di sviluppare itinerari musicali caratterizzati da architetture armoniche e timbriche di grande libertà espressiva. Non è per caso quindi che Godard usa i quartetti (e precisamente il n. 7 e 9 op. 59, il n. 10 op. 74, il n. 14 op. 131, e il n. 15 op. 132) per commentare le vicende dell'interprete di *Le nouveau monde* il quale un giorno si accorge di non partecipare più alla comune e medesima logica del mondo che lo circonda ed ogni nozione di causa ed effetto è scomparso. Ogni sera questo *sordo* personaggio godardiano redige il «diario dell'ultimo appartenente al regno della libertà», un regno che sembra dipendere da un *black-out*

deí sensi, della logica comune, da un *taglio di montaggio* in grado di far sentire e vedere con ottiche e suoni diversi e di creare cosí nuove scritture, nuove possibilità espressive.
I quartetti beethoveniani (soprattutto gli ultimi) seguono un'evoluzione analoga: il compositore, spezzando tutte le simmetrie e liberandosi da ogni schema formale preordinato, allarga indefinitamente le sue architetture ed esplica pienamente il suo pensiero musicale conquistandosi (nel buio dei suoni materiali) la più ampia libertà espressiva (Beethoven compí nei quartetti un lavoro di scavo nel linguaggio armonico e timbrico che superò di molto le possibilità di comprensione dei suoi contemporanei; i suoi ultimi quartetti poi, giudicati ostici e astrusi, schiusero prospettive che solo agli inizi del Novecento sarebbero state intese).
Come forse non è un caso (siamo sempre ai limiti estremi di quel

Prénom Carmen **di Jean-Luc Godard**

probabile *dover essere* che ci affascina) l'uso del quartetto n. 16 op. 135 per commentare in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* un'ipotesi di fallimento. Uno dei *commenti* del film (per la precisione, il dodicesimo) sembra una palese dichiarazione di impotenza e di accettazione dell'esistente: «Poiché non posso divincolarmi dall'obiettività che mi opprime né dalla soggettività che mi esilia, poiché non mi è possibile né di innalzarmi sino all'essere né di cadere nel nulla, bisogna che ascolti».

Il movimento finale dell'ultimo quartetto (che ritorna pacificamente e sintomaticamente allo schema classico dei quattro movimenti) usato in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* è intitolato *La difficile risoluzione* ed è fondato su due motivi a cui Beethoven ha posto sul pentagramma le parole: Muss es sein? Es muss sein... Es muss sein! (Deve essere? Sí, dev'essere... dev'essere!).

Bisogna dunque accettare la vita com'è? Le malattie, la sordità, la stupidità umana, i particolari irritanti dell'esistenza? Bisogna dunque accettare l'impossibilità di divincolarsi dall'obiettività che ci opprime e dalla soggettività che ci esilia? Sí, bisogna ...Es muss sein! (Un *Es muss sein* vicino all'ironica, ma folgorante immagine in *France tour detour deux enfants,* 1977, di una donna nuda incinta, ormai prossima al parto, accompagnata dall'aria *Lascia che io pianga la cruda sorte* dal *Rinaldo* di Haendel).

Il progressivo avvicinamento referenziale della musica alle immagini raggiunge il suo miglior punto di equilibrio in *Prénom Carmen* dove il gioco degli incastri paralleli costruisce un meccanismo che diventa un suggerimento di lettura, una possibile interpretazione. Facciamo un passo indietro e torniamo alla *Carmen* di Georges Bizet, quindi a quello che si suppone essere l'*originale* punto di partenza godardiano.

Opéra-comique in quattro atti su libretto di H. Meillac e L. Halévy e ispirata al racconto di P. Merimée, la *Carmen* è ambientata a Siviglia sulla cui piazza si fronteggiano *quattro* personaggi principali: la bella sigaraia Carmen, sensuale e aggressiva, la giovane e pura Micaela, la guardia José e l'esuberante torero Escamillo.

I *quattro* personaggi si rincorrono vicendevolmente senza potersi incontrare mai: José cerca Carmen, Micaela vuole José e Carmen si getta ora nelle braccia di José ora in quelle di Escamillo. José uccide alla fine Carmen esasperato non tanto dalla gelosia quanto dall'inafferrabilità della sigaraia, dal suo dinamismo vitale puro, fermento oscuro di un ritmo elementare che non vuole cantare all'unisono con nessuno.

L'opera di Bizet è la storia di un quartetto di personaggi le cui passioni d'amore sembrano non potersi sviluppare liberamente e solo la tragedia finale rimette ordine alle quattro vite individuali che al-

trimenti continuerebbero ad intrecciarsi l'una sull'altra in un continuo disordine narrativo.
I vari motivi musicali dell'opera sono infatti semplicemente accostati da Bizet gli uni sugli altri, pur ottenendo in questo apparente disordine una grande forza evocatrice.
«Finalmente l'amore — scriveva all'epoca Nietzsche — tradotto di nuovo nella natura! L'amore come destino, come fatalità: cinica, ingenua, crudele, e appunto in questo, natura...».
Carmen non si può definire né buona né cattiva: è costruita con un metallo diverso, non accetta imposizioni, segue una logica sessuale e amorosa tutta sua in netto contrasto con i meccanismi narrativi del tempo. Non a caso infatti nell'opera di Bizet una mezzo soprano tradisce il tenore con un baritono mentre di solito la logica operistica consolidata vuole che il soprano si innamori disperatamente del tenore suscitando la gelosia e la vendetta del baritono.
Disordine narrativo, disorientamento e continuo depistamento dai percorsi tradizionali costituiscono ad una prima lettura la elementare potenza del personaggio bizetiano così come (con le dovute e riconosciute differenze) i quartetti beethoveniani trovano la loro forza nella novità dello sviluppo di particolari architetture armoniche e timbriche. Questi primi accenni alla *Carmen* di Bizet ci danno forse una qualche, prima motivazione della scelta godardiana dei quartetti beethoveniani.
Ci affascina l'idea che Godard abbia preferito una musica a quattro voci come quelle bellissime e tragicamente intrecciate l'una sull'altra dei quartetti per archi per commentare (con una vitalità propria e non passiva) una storia filmica che è a sua volta ispirata a una struttura narrativa che fa perno su un quartetto di personaggi. Non solo, ma che accosta scritture musicali che si caratterizzano per la loro libertà strutturale e per il capovolgimento dei moduli narrativi consolidati (non è forse questo uno dei punti centrali della scrittura cinematografica di Jean-Luc Godard?).
Ma queste forse sono solo apparenti e lontane ragioni e la forza dei numeri e degli accostamenti ai limiti del *dover essere* perché così ci piace sono ben lontani dalle diversità inopinabili tra le cose.
Vi è, crediamo, una ragione forse più precisa e di sicuro meno *fumosa* di questa: *Prénom Carmen* si sviluppa attorno a *quattro* diverse storie o luoghi narrativi tra loro strettamente intrecciati. La prima è centrata su un regista, lo stesso Jean-Luc Godard, ricoverato in un ospedale psichiatrico. Lo vediamo, nelle prime sequenze del film, tamburellare a caso senza nessuna logica la tastiera di una macchina per scrivere. Sembra alla ricerca di ispirazione, ma senza grandi risultati: la sua è una *sordità* della ragione e la sua infermità che lo obbliga in ospedale non è certo di natura fisiologica, ma creativa, registica. La seconda riguarda una produzione cinemato-

grafica che desidera girare un film (probabilmente su Carmen e certamente con Carmen); mentre la terza è la storia di un gruppo di musicisti che provano i quartetti beethoveniani per eseguirli (lo scopriremo solo alla fine) sul *set* del film di Carmen. L'ultima è la storia vera e propria (si fa per dire) di Carmen che da bella sigaraia di Siviglia è qui trasformata in una accigliata, ma sempre terribilmente sensuale e aggressiva, rapinatrice (ma per amor del cinema). Tutta la prima parte del film si sviluppa come una *prova di esecuzione* del *quartetto* di storie che si evolve in progressione parallela con le prove del gruppo dei quattro musicisti.
Nello stesso tempo le prove di esecuzione dei quartetti beethoveniani segnano il progresso dell'intero tessuto narrativo. Nessuno dei quattro gruppi sembra poter sviluppare la sua parte di storia, come la musica stenta a diventare un movimento: Godard forse uscirà dalla sua crisi creativa e sarà cosí in grado di sfornare un progetto cinematografico compiuto, forse si riuscirà a completare per intero il concerto, forse si riusciranno a trovare i soldi e il regista per il film, mentre Carmen tesse con gran disordine le sue molte trame qua e là, senza armonia né melodia.
Qualsiasi accenno della musica a diventare una frase viene subito interrotto da ciò che capita: una sparatoria si sovrappone ad un glissando e un accordo viene sopraffatto dal motore di una macchina, da un grido e cosí via.
Nessuno in questo film si incontra, ma nessuno si scontra e questa impossibilità la ritroviamo in quella ricorrente immagine notturna dei due treni che passano in direzioni sempre opposte, incrociandosi parallelamente (immagine che diventa anche — in una lettura del film come probabile metafora del fare cinematografico — una intelligente parafrasi della dissolvenza incrociata, luogo per eccellenza dell'incontro parallelo delle sequenze).
Continuo e disordinato è il rincorrersi dei personaggi come se fosse solo la casualità a regolare i rapporti e vi fosse l'impossibilità di un ordine (narrativo) nei fatti e nei sentimenti (tutto questo non è forse quello che accade nella Carmen bizetiana? E non è forse divertente pensare a un Godard-Escamillo?). Vi è in *Prénom Carmen* un generale senso di impotenza, di *oscurità,* di coito interrotto che sottilmente corre per una buona parte del film (tant'è vero che il Don José di turno ha continui rapporti sessuali interrotti e sotto la doccia si limita a masturbarsi di fronte ad una Carmen gelida e imprendibile).
Carmen è il motore dell'immaginazione, il cardine delle passioni e delle varie emotività. Il centro attorno al quale e per il quale si produce un film. Ogni meccanismo narrativo trova in lei il perno portante e per questo è un'entità astratta, è il simbolo della libertà della fantasia e della creatività nello spazio antecedente la loro tra-

sformazione in un complesso apparato di produzione che non è per Godard libero, ma totalmente asservito ad un particolare modo: quello capitalistico. A poco a poco, attorno a Carmen verrà gettata una complessa rete produttiva che la porterà alla morte e la sua fine coinciderà con la nascita di un oggetto-merce: il film.
Il cinema è, secondo Godard, una specie di schiavitù all'interno di *questo* particolare quadro produttivo ed è quindi necessaria la sua distruzione per una diversa *resurrezione:* «Penso che la morte — scrive il regista — non sia una soluzione, ma che essa possa aiutare a trovare delle soluzioni. Quando i sensi sono confusi, la morte porta uno schiarimento. Se ci si è perduti nella foresta e si abbatte qualche albero, ciò costituisce sempre una direzione in cui si può andare».
Ma la morte di Carmen avviene in un quadro (produttivo e narrativo) che non lascia presagire nulla di buono: il gruppo di *produttori* cinematografici pensa già ad una nuova rapina, a riprodurre se stessi e un identico sistema di produzione. Non c'è in *Prénom Carmen* l'annuncio della *resurrezione* di un nuovo cinema e di una nuova Carmen poiché la *rivoluzione* sembra cosa del passato ed ora è possibile solo analizzare il presente e divertirsi con le parafrasi e le metafore linguistiche, con il gioco dei riferimenti colti, con la *sordità* o — nella fattispecie — con l'accecamento in un rifugio di oscurità, anche materiale, che pervade tutto il film (l'*ess muss sein* godardiano è però lontano dalle malinconie irose di Beethoven e si contorna invece di citazioni divertite e di passaggi autoironici).
Molti hanno creduto di ravvisare in *Prénom Carmen* una semplice ripetizione dei soliti e consolidati moduli linguistici godardiani; ma una cosa è l'iterazione (che qui non c'è proprio) e una cosa è lo stile. Il regista ha usato qui il suo stile (come fanno in genere tutti gli Autori senza che questo costi loro l'accusa di ripetitività) facendo al contempo un passo avanti nelle sue concezioni del rapporto tra immagini e suoni.
Venti sequenze su ventuno del film sono strutturate infatti come una *prova di esecuzione* musicale e, al contempo, la prova narrativa di un quartetto di storie fatte di personaggi con una individualità ben caratterizzata come i quattro strumentisti e i loro strumenti: ognuno ha *timbro, personalità,* stile di esecuzione propri e sembra impossibile trovare tra loro un *accordo,* un'armonia.
Il linguaggio godardiano è in *Prénom Carmen* spezzato non solo per una necessità di stile e di ideologia (tutte cose che forse caratterizzavano di più il Godard precedente), bensí per necessità narrativa. Godard non lotta contro il linguaggio, ma usa quello che ormai è diventato vent'anni dopo uno stile ben definito per strutturare con precisione la storia di un film che si potrebbe definire un *film-concerto* (e non un *film-opera).*Un'*esecuzione* che non vuole fare

nessuna rivoluzione o distruzione linguistica (anzi...), ma che si limita ad essere una perfetta metafora (secondo le teorie godardiane) del fare cinematografico.
Come tutte le sceneggiature e i progetti cinematografici arrivano prima o poi alla loro *esecuzione*, così nella ventunesima sequenza le storie si sommano: Godard alla fine decide per un pugno di soldi di dirigere il film, la *troupe* si accinge a dare il primo ciak ad una storia, quella di Carmen, ormai giunta all'epilogo. La morte della protagonista apre il film di Godard (il film nel film si intende) mentre il quartetto di musicisti esegue sul *set* il quartetto n. 16, opera 135, l'ultimo scritto da Beethoven proprio pochi giorni prima della sua morte.
Con Godard è difficile poter parlare di casualità degli accostamenti e l'intreccio tra la storia della Carmen di Bizet, i quartetti beethoveniani e il quartetto di luoghi narrativi è in realtà un perfetto gioco di rimandi, una struttura *musicale* alla quale viene di proposito impedito di vivere *l'unione perfetta.*
Parafrasando la citazione beethoveniana riportata all'inizio è proprio grazie a questo impedimento che le quattro *voci* o storie progrediscono progressivamente l'una verso l'altra per congiungersi solo alla fine in una unione che pare perfetta, ma altro non è che l'esplodere di tutte le contraddizioni tra le immagini e il suono, tra le storie e la musica, tra il cinema e la narrazione cinematografica, tra la libertà espressiva e gli apparati di produzione.
La morte di Carmen (e con lei della musica di Beethoven) segna la fine di un epoca e l'inizio della dissoluzione di quel linguaggio di cui Jean-Luc Godard è tra i più importanti, intelligenti (e per questo bistrattato e spesso incompreso) intrepreti.

Nostalghía, Nostalghía...

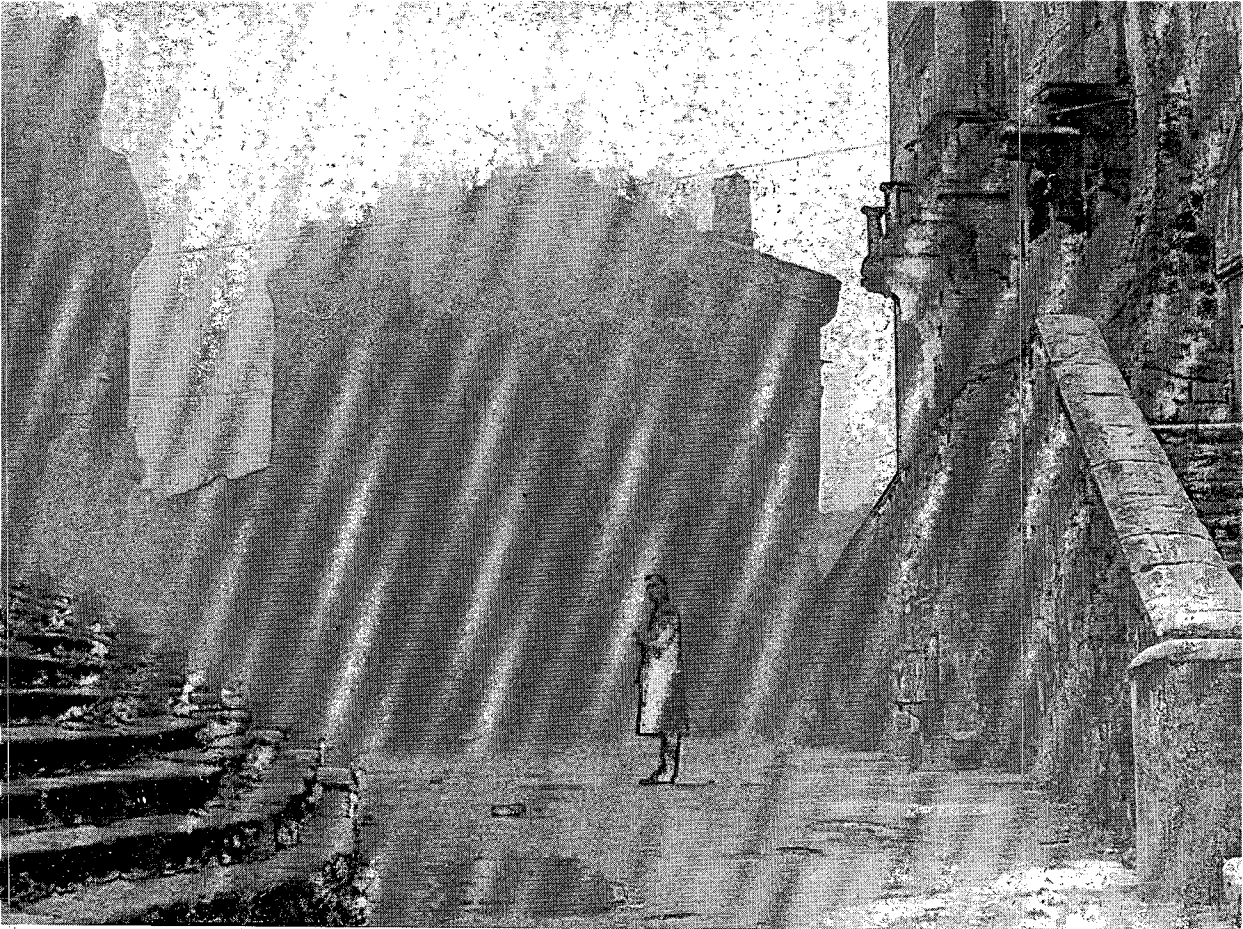
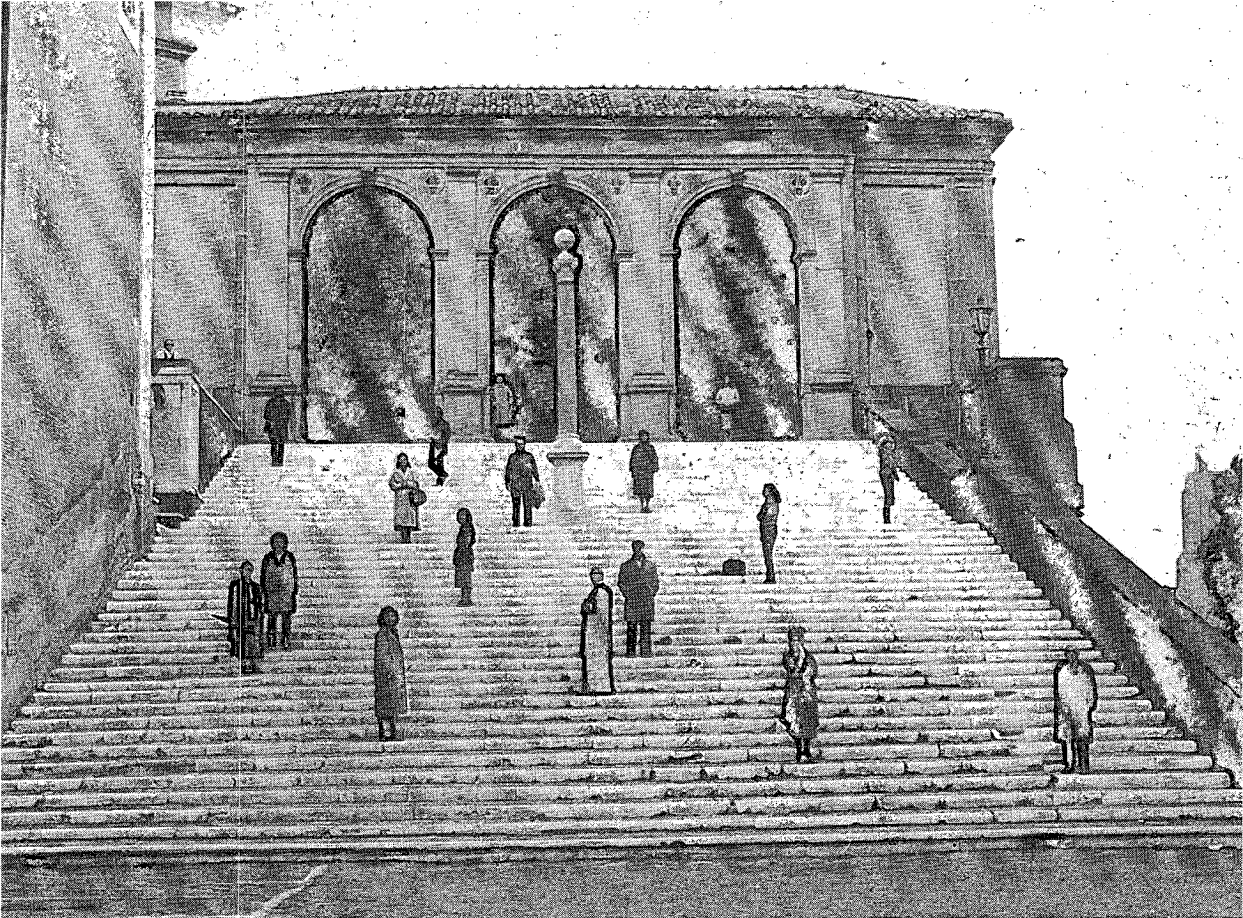
Giovanni Buttafava

«Nostalgia della patria! Da tempo / smascherata molestia...»
Una delle più alte voci del Novecento russo, Marina Cvetaeva, che di esilio solitudine e di rimpianto ha vissuto per tanti anni, lotta contro un sentimento che non giustifica razionalmente. «Per me assolutamente fa lo stesso *dove* — assolutamente sola/trovarmi...» e più avanti «per me è indifferente in quale lingua/non essere capita dal primo incontrato!... Ogni casa mi è straniera, ogni tempio vuoto, e tutto fa lo stesso e tutto — è uguale./Ma se lungo la strada un arbusto/appare, specialmente un sorbo...». Una chiusa che è come una ferita aperta.
Ecco, avesse assunto la Cvetaeva (o un personaggio fittizio corrispondente) come idea-guida o punto di riferimento, Tarkovskij avrebbe certamente costruito un gran film sulla "nostalghía". E invece — anche per non creare imbarazzanti confronti con la parola poetica del padre, Arsenij Tarkovskij, da cui Andrej non può più prescindere — ricorre a un improbabilissimo compositore settecentesco che torna in Russia divorato dalla nostalgia della betulla ben sapendo di dover tornare servo della gleba (ma come si è trovato all'estero? ci si chiede, e ha avuto successo con la sua musica? E che musica scriveva? opere buffe?)
L'Ottocento poteva servire poco, con tutti quegli scrittori che passavano gran parte della vita all'estero, senza provare un'autentica *toskà po rodine* (nostalgia della patria: *nostalghija* è termine letterario e colto che pochi russi usano correntemente). Il Novecento avrebbe comportato ardui riferimenti ideopolitici alla situazione sovietica (Cvetaeva in testa, che emigrò dopo la Rivoluzione, tornò allo scoppio della guerra, si suicidò poco dopo).
Anche il musicista Sosnovskij si uccide, ma permette una distanziazione plausibile e perfino un'allusione criptofrondista (tipica di certo cinema "impegnato" esteuropeo): la servitù della gleba come metafora. Il discorso di Tarkovskij sulla nostalgia vive soltanto un grande momento: la sequenza della chiesa allagata («È come in

Nostalghia
di
Andrej Tarkovskij

Russia qui»), con la vodka, il libro di poesie del padre, una bambina il disorientamento dell'*homo sovieticus* di fronte al consumismo occidentale (la mania delle scarpe italiane). Ma l'articolazione del discorso "nostalgia" non è davvero compiuta, qua e là abbozzato appena, altrove trasferito al personaggio femminile (è Eugenia che esprime il rimpianto più semplice per occasioni e persone perdute in Russia, «mi ricorda certi pomeriggi d'autunno a Mosca»; e l'enunciazione suona grottesca subito, stridente, serve ad allontanare dallo spettatore oltre che da Gorčakov la ragazza, *deracinée* e un pò ottusa, amorevole, ma vagamente sciocca, pronta a cadere nelle trappole del quotidiano, delle mode: la brutta e informe scena della telefonata finale di Eugenia a Gorčakov, dove esprime a parole entusiami per amicizie e progetti assolutamente contrastanti con la relatà del laido individuo che siede a tavola davanti a lei).
Salvo che nella scena citata della chiesa, manca ogni tensione intellettuale, manca il conflitto fra la coscienza disincantata dell'«anima nata in un qualsiasi dove» (per dirla ancora con la Cvetaeva) e le ragioni del cuore. Senza conflitto interno, la nostalgia genera solo lunghe pause di inerzia emotiva, languori incondividibili e ininteressanti.

Ma è proprio la nostalgia il "tema" del film? Già la grande scena

Nostalghia di Andrej Tarkovskij

della chiesa allagata inizia e termina con immagini e impulsi strutturali diversi. Tutto quello che è rimasto di una scena girata, ma non inserita da Tarkovskij nel montaggio definitivo, con Domiziana Giordano vestita da angelo bianco, con tanto di grandi ali sulle spalle (come testimonia il film sul film *Andrej Tarkovskij in Nostalghía* girato da Donatella Baglivo) è una piuma candida che scende solitaria e misteriosa dall'alto nell'acqua che copre il pavimento della chiesa. Volato via l'angelo bianco (la fede, l'utopia di un'armonia assoluta?) si apre la voragine della nostalgia, ma la scadenza è punteggiata fortunatamente d'una ironia costante (magistralmente espressa nel suo italiano russificato da Oleg Jankovskij).
Interrotta da immagini di altre sequenze la scena si conclude con un momento estatico commentato da una poesia paterna, simile al tono generale di *Lo specchio:* supino e inerte Gorčakov, l'unico movimento è il fuoco che sta lentamente divorando le pagine del libro di liriche. Un'auto-da-fè che pare finale, ma è solo premonitore. Il "dolore del ritorno", come da etimologia, il vero film adulto e illuminante sulla "nostalgia" è *Stalker,* tormentoso viaggio. *Nostalghia* è in qualche modo la sintesi dei due ultimi film di Tarkovskij, grandiosa e imperfetta. E non è un film sulla nostalgia.

Nostalghia
di
Andrej Tarkovskij

Non della Patria almeno (anche intesa in senso ristretto di luogo circoscritto in cui si è nati o si vive, campagna, abitazione, amici, abitudini). Nostalgia della Casa, se mai. Già recitava un frammento di Arsenij Tarkovskij nello *Specchio:* «Se nella casa vivrete — essa non crollerà./Un secolo qualsiasi richiamerò,/penetrandovi, e una casa vi costruirò» e nella sequenza della chiesa allagata un frammento lirico di Arsenij Tarkovskij parla del «tuono della casa paterna che si oscura».
Nostalghia è un film fatto di non-case; a differenza di *Lo specchio,* dove l'idea della casa giganteggia in coincidenza con la dimensione dichiaratamente autobiografica, mai così spinta (fino a filmare la madre vera di Andrej, fino a ricostruire fedelmente episodi avvenuti), qui abbiamo un seguito di ambienti sventrati, di ex case, di chiese allagate, e camere d'albergo, come non mai individuate nel loro gelo.
La grande sequenza della stanza buia dell'albergo di Bagno Vignoni, con la macchina da presa che si avvicina al letto dov'è disteso il protagonista, lenta, inesorabile, e ci si aspetta in fondo al gran carrello avanti una rivelazione e invece è una specie di oscuramento doppio quello che la fotografia cupa e studiatissima (magnifico il lavoro di Giuseppe Lanci) ci consegna. Un nero inabitabile, un letto

che non ti appartiene; poi di colpo un'illuminazione e su quel letto compare una donna, la moglie incinta. Un'ipotesi di Casa, perché Casa è moglie-madre, è fecondità, è «l'angolo sicuro di tepore» per cui Arsenij Tarkovskij darebbe «la vita di sua volontà» (da una poesia citata nello *Specchio*). «Con me i vostri figli/e le donne vostre siederanno/alla stessa tavola,/la stessa per l'avo e pel nipote».
Accanto alla nostalgia della Casa c'è nel film di Tarkovskij un continuo ricorrere alla nostalgia della maternità; maternità impossibile quella d'oggi: la si implora dalla Madonna del Parto (che il regista ha trasportato dalla sua luminosa cappellina del cimitero di Monterchi fra scure navate, oranti, ceri, sottraendola al paese natio della madre di Piero della Francesca, per il quale l'artista l'aveva dipinta), e dal ventre del feticcio-statua escono solo uccelli.
E tutto il film è dedicato alla memoria della madre di Tarkovskij, quasi a contrappeso dell'assenza d'ogni maternità effettiva da *Nostalghía.* Fra gli oggetti della non-casa dove abita Domenico gli occhi vuoti di una bambola imperfetta, una bambola-feto ci rimandano un'immagine di sterilità. E vano è il tentativo estremo dello stesso Domenico, che ha segregato per anni in casa moglie e figli per proteggerli dalla catastrofe della storia, della realtà che diviene; deve "uscire", essere abbandonato, passare per matto. La Casa non la si difende così. Occorre un altro progetto. «Bisogna salvare tutto il mondo». Andare oltre la casa.

La figura di Domenico il Matto emerge con notevole autorità all'inizio. «Un'altra volta fai finta che loro non ci siano e vai per la tua strada» dice la voce *off,* mentre compare Erland Josephson ai bordi della piscina termale di Bagno Vignoni. Subito si raccontano i sette anni durante i quali ha tenuto segregata la famiglia. E subito si incrociano le ipotesi: è gelosia, è paura, è fede.
La visita di Gorčakov a Domenico è un altro dei punti alti del film: nel ricovero-rimessa ingombro di oggetti, con la pioggia che entra dal tetto e grandi spazi vuoti, e Beethoven scolorito, imperfetto, come l'Inno alla Gioia zoppicante del finale, avviene l'incontro e il passaggio di "consegne" (la candela) dal Matto al Russo. Il Russo, la Russia salverà il mondo, come nel più messianico sogno slavo-ortodosso? Domenico non riuscirà a compiere un gesto perfetto a Roma, nella prima Roma (individuata con non poca goffaggine in cartolineschi panorami e nella piazza ove sorge il monumento equestre di uno dei signori dell'Impero, il Campidoglio).
Un'ombra dell'antico messianesimo della "terza Roma" (cioè Mosca) che rigenererà il mondo resta in Tarkovskij, come rimane il ricordo di un misticismo problematico di marca dostoevskiana: il colloquio-incontro Gorčakov-Domenico come ricordo lontano della visita di Stavrogin a Šatov nei *Demoni,* mettiamo. Se alla domanda

di Stavrogin: «Ma voi credete in Dio?», Šatov, che si assume il ruolo dell'agnello sacrificale per un moto volontaristico più che per vocazione, risponde «Ci crederò»; Tarkovskij a un ipotetico quesito sulla sua fede nella non-esistenza di Dio, forse rispoonderebbe allo stesso modo.
Religiosità profonda contro volontarismo laico (già nella prima sceneggiatura di *Andrej Rublëv* si confrontavano due crocifissioni di segno opposto: nella versione finale è rimasta solo la "visione" umanizzata, laica). Non c'è dubbio sulla ragione che spinge Domenico ad agire come agisce, e a proporre l'espiazione finale dell'attraversamento della piscina di Santa Caterina con la candela accesa: non è gelosia, non è paura, e non è ovviamente follia, è fede. Quando viene formulata quest'ipotesi da un bagnante, sorgono voci *off* quasi bibliche: «Tu sei quello che non è, io invece sono Colui che sono», e presto Gorčakov chiede a Eugenia cosa significhi "fede" in italiano (una falla assai singolare per il livello di conoscenza linguistica dell'italiano che il film vorrebbe farci supporre nel personaggio).
La Casa nella quale risorge nello straordinario finale Gorčakov presenta una commistione totale di elementi che il film di Tarkovskij ci ha fino allora presentato separati: un angolo di campagna russa con la neve, l'onnipresente cane-lupo, le donne, l'"eroe", più l'abbazia scoperchiata di San Galgano che tutto raccoglie. Una dimensione spirituale, anzi religiosa si innesta nell'immagine del reperto italiano che si vuole sincreticamente fuso con un'immagine russa («bisogna abbattere le frontiere degli Stati»).
È quest'aura "religiosa" del resto che giustifica e rende evidente il vero tema del film, individuato sia pure più istintivamente che approfondendo letture gnostiche o neognostiche, quello del Sacrificio, incarnato nel leggendario piano sequenza dell'attraversamento della piscina di Santa Caterina con la candela accesa (e il successo del gesto non può non coincidere con la morte dell'officiante e con la fine del film).
Purtroppo Domenico, una volta consegnata la staffetta-candela a Gorčakov, non scompare dal film, come scompariva dal *Rublëv* Feofàn Grek, l'"artista imperfetto", per far posto alle vicende umane e artistiche del "discepolo". Domenico resta in *Nostalghia* a ribadire troppo spesso il parallelismo del suo destino con quello di Gorčakov.
Tarkovskij non crede alla possibilità di una conoscenza logica della realtà, ogni tentativo di scandaglio (psicologico, storico, culturale, comunque sia) suona falso. Il suo elemento è l'estasi lirica, è l'illuminazione simbolica, è la metafora sia pure misteriosa, spossante, tormentosa (*Stalker,* certo il migliore dei suoi ultimi film). La pur "liricizzata" volontà predicatoria di Domenico è una pesante con-

troindicazione per la scrittura di Tarkovskij che si accende e vive di immagini che appaiono e scompaiono nell'immobilità figurale della memoria o nei lunghi movimenti di macchina "vuoti", nelle risonanze più che nei suoni, nei versi più che nelle dissertazioni, nel ricordare più che nel rammentare.
Per quanto tenuto da Josephson su un registro intelligentemente in minore, per quanto rivestito dagli arabeschi preziosamente letterari di Tonino Guerra, il "discorso" di Domenico non arriva, imbarazza perfino (ancora il ricorso alla follia come portatrice di verità, ai matti come smascheratori dei vizi dei "sani"). Si teme perfino che la brutta arringa finale sulla statua di Marco Aurelio si incunei con un montaggio parallelo nel gesto sacrificale di Gorčakov. Ma è solo un lampo, invece, e Tarkovskij si permette di immolare i suoi trecento metri di pellicola in una delle più straordinarie e liberatorie sequenze del cinema contemporaneo. E a proporre, naturalmente, alla fine, la contemplazione della Casa, il cuore della sua poetica.

Kluge ovvero della forza dei sentimenti

Giovanni Spagnoletti

Vincere deve sempre il fantoccio
chiamato «materialismo storico».
Esso può farcela senz'altro con
chiunque se prende al suo servizio
la teologia, che oggi, com'è noto,
è piccola e brutta, e che non deve
farsi scorgere da nessuno.
Walter Benjamin

«1) Un possente paesaggio metropolitano costituito da impressioni della zona del Reno-Meno, una zona in ristrutturazione. Meno chiaramente osservabile dall'esterno, ma comunque imponente: la ristrutturazione dei sentimenti.
2) Il classico progetto di una fabbrica dei sentimenti in crescendo: l'Opera e il suo edificio non vista frontalmente dalla platea ma dalle quinte dove si svolge il vero e proprio lavoro».
In queste due frasi è sintetizzato — meglio che in qualunque altra descrizione di un film impossibile da raccontare — il senso, il movimento pendolare che contraddistingue *Die Macht der Gefühle (La forza dei sentimenti)*, l'ultima opera di Alexander Kluge costata al regista e ai suoi collaboratori tre anni di lavoro. Proprio tra quei due scenari, infatti, tra Natura e Storia, si iscrive la parabola di questa «dialettica dell'illuminismo» cinematografica, di questo aforistico trattato sul potere e l'impotenza dei sentimenti. Dopo anni e anni di lavoro ad un cinema collettivo di impegno civile (*Deutschland im Herbst,* 1977; *Der Kandidat,* 1980; *Krieg und Frieden,* 1982) inframezzato da un film anch'esso concepito in gruppo ma poi realizzato per motivi pratici da solo *(Die Patriotin,* 1979), Kluge sembra essere approdato alla scoperta della dimensione più privata immaginabile, quella dei moti dell'animo. La contraddizione, però, è solo apparente dato che il regista di Halberstadt parte dalla costatazione che «tutto ciò che avviene al mondo è finanziato dai sentimenti» e che il problema è la loro liberazione dalla «prigione babilonese»

della ragione strumentale (il Potere). Da questi assiomi Kluge ha costruito il suo ultimo film come una vivisezione del materiale melodrammatico con l'obbiettivo del «disarmo del quinto atto» (un'evidente metafora dato che il più delle volte nell'opera non esistono cinque atti) una risposta pacifista al riarmo generalizzato dentro e fuori la Germania. Che l'opera e il melodramma stiano assumendo un sempre maggior peso all'interno del cinema non è soltanto dimostrato dall'opera di Fassbinder e Schroeter o dal *Parsifal* di Syberberg ma anche — per citare altri esempi — dalle recenti "incursioni" di Resnais e Godard. Totalmente diverso rispetto ai tentativi tutto sommato "empatetici" dei suoi colleghi tedeschi, è l'approccio alla materia di Kluge dove il complesso dei moduli di espressioni cinematografica (montaggio, commento-*off*, cartelli, ecc.) forma un *collage* complesso, a tratti ermetico in cui le microcellule di un mondo frammentato continuamente si rivolgono all'interno nell'ansia di una totalità ormai perduta. Per realizzare il suo *puzzle*, il "padre putativo" del "nuovo cinema tedesco" lavora sul principio della moltiplicazione e della compressione delle storie: «noi tutti conosciamo film la cui storia potrebbe essere raccontata in cinque-venti minuti e che l'industria cinematografica ha dilatato a novanta. Viceversa si può anche raccontare in tre minuti una storia che varrebbe le pena di narrare in novanta». in *Macht der Gefühle*, cosí, ci vengono proposte ventisei storie che esemplificano sempre la stessa problematica: «come sono organizzati i sentimenti tramite il caso, l'influsso esterno, la morte, il destino; come essi stessi si organizzano, come possiedono la felicità che vanno cercando».
Il luogo deputato a riunire hegelianamente Natura e Storia è Francoforte, forse la città della RFT maggiormente "americanizzata" ma anche — e non a caso — la roccaforte della "teoria critica" della società. Sotto molti aspetti *Macht der Gefühle* si potrebbe definire una moderna "Symphonie eines Grossstadt" ed il film comincia, appunto, con le immagini di un risveglio della città, di una accelerata fuga dalla notte, commentate dalla severa musica del Vorspiel del *Parsifal* che costituiscono l'epico preludio al caleidoscopio narrativo di Kluge. Continue irruzioni di materiali metropolitani visivi e sonori (come la bellissima carrellata laterale sui grattacieli a specchio) punteggiano il film che ha come suo centro ideale l'Opera, la "fucina dei sentimenti". Se si vuole trovare un precedente a questa quasi ossessionante presenza urbana bisognerà rifarsi a quel *In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974; coregia: Edgar Reitz), forse la migliore opera di Kluge negli anni Settanta, una delle più acute analisi delle contraddizioni politiche e sociali di una metropoli. Ma la presenza di Francoforte, come si accennava, non si arresta al dato esterno, paesaggistico, al potente effetto visivo e sonoro della morfologia urbana ma è per cosí dire inte-

Die Macht der Gefühle di Alexander Kluge

riorizzato nelle premesse teoriche che guidano *Die Macht der Gefühle,* quella "teoria critica" della società che poi da Francoforte ha preso il nome. La sfiducia nella *ratio* divenuta puro strumento di gestione del Potere, l'inadeguatezza della lingua ad esprimere naturalisticamente un mondo sempre più complesso, non portano però Kluge ad una posizione di sfiducia assoluta, di rifiuto globale, di silenzio: nell'"illuminazione" del frammento brilla sempre il principio-speranza, la salvezza da un universo totalmente reificato. Dalla giustapposizione e lo scontro tra tante piccole parti, dalle citazioni dell'immaginario altrui rifuse in una visione personale, può nascere un nuovo atteggiamento illuministico che non è pura e semplice fede positivistica nei settecenteschi "lumi della ragione". Tra i "capi rabbini" che il regista di Halberstadt cita come suoi maestri (Marx, Adorno, Bloch, Benjamin) proprio a quest'ultimo Kluge ci sembra più vicino. Il film, infatti, come è stato giustamente notato, spazia tra due poli opposti, tra una tendenza materialistica ed una metafisico-messianica dove spesso nella seconda istanza si ricerca la giustificazione della prima (cfr. ad esempio la IV sequenza *La quarta ora della notte* con il commento-*off:* «ma i morti non rimangono tranquilli ai loro posti. Sono inquieti perché non sanno se vi sarà giustizia quando risorgeranno...»).
In determinati passaggi Kluge sembra aver voluto visualizzare una affermazione di Benjamin dalle *Tesi di filosofia della storia* secon-

do cui «nell'idea di felicità... vibra indissolubilmente l'idea di redenzione». Ma come nel teorico e critico tedesco anche nel film il ricorso ad una istanza messianica è al servizio non di un'esigenza morale e religiosa astratta, bensì di un genuino intento di riacquisizione politica. Su questo terreno *Die Macht der Gefühle* è, affrontando altri temi, una diretta continuazione alla collaborazione ai film collettivi che lo hanno preceduto. In un complesso montaggio dove il suono e la musica giocano un ruolo predominante («faccio dei film muti con una colonna sonora»), dove il moltiplicarsi delle storie è in rapporto alla loro rarefazione didattica, si viene realizzando lo stile peculiare del film improntato alla vocazione aforistica del pensiero francoforte. Il *collage* assembla materiali diversi: stampe, brani di film muti e sonori (*Die Nibelungen* di Fritz Lang, *Morgenrot* di Gustav Ucicky, *Stukas* di Karl Ritter, ecc.), scene documentarie e di *fiction* ognuna delle quali, il più delle volte, assume un suo senso simbolico come nell'avanguardia sovietica degli anni Venti, in stretto rapporto alla precedente. In queste costellazioni che funzionano in modo simile ad un *work in progress*, si scoprono alcuni temi e personaggi caratteristici di Kluge: ad esempio la figura del pompiere (che già ritroviamo protagonista del cortometraggio del 1968 *Feuerlöscher E.A. Winterstein* e che nella *Patriotin* aveva assunto il definitivo nome di Schönecke) e lo *shock* del bombardamento della città natale Halberstadt (l'intervista della Signora Pichota, *alias* l'attrice e sorella Alexandra, al Generale di Brigata Anderson era contenuta nel volume edito da Feltrinelli, *Nuove storie)*. Sullo sfondo, comunque, rimangono sempre le grandi tematiche della giustizia, della felicità, della pace, della solidarietà mentre in primo piano si affermano motivi "polemici" come la lode della contraddizione contenuta nella II sequenza *Lo sparo* con la paradossale contrapposizione tra l'astratta ragione del giudice e le motivazioni del cuore dell'imputata, tra un pensiero freddamente razionale e la logica dei sentimenti; e soprattutto, a più riprese, l'affermazione dell'inadeguatezza del linguaggio. Essa è esemplificata nella figurazione della Babilonia, nella confusione delle lingue ed ha come risvolto teorico-pratico la conseguente polemica contro il cosiddetto cinema "narrativo" incapace di rendere la complessità del reale. Riesaminando il cammino del Kluge scrittore è possibile comprendere il passaggio che lo ha portato ad un radicale scetticismo nei confronti di una lingua (anche cinematografica) posta unilateralmente al servizio del senso: è il cammino dalla letteratura neo-oggettiva degli inizi degli anni Sessanta priva di intervento dell'io narrante di *Biografie* (1962) e *Descrizione di una battaglia* (1964) alla scoperta tramite il cinema di Godard del montaggio asincronico sino al "realismo" delle *Nuove storie* (1977) con la riabilitazione della narrazione attraverso la messa in scena delle capacità di gioco

Die Macht der Gefühle **di Alexander Kluge**

dell'estetico. «Per creare il contesto, bisogna abolirlo»: in questo apparente paradosso si può riassumere l'approdo di Kluge ad uno stile — ed è un'altra delle sue caratteristiche — "maturo" in cui l'ironia assume un ruolo fondamentale. Essa non soltanto serve a "mitigare" la profonda serietà dei problemi e delle affermazioni dei suoi film (e libri), non soltanto si trasforma in un momento autocritico e liberatorio (contro il rigore prussiano, universitario, giuridico dell'autore) ma spesso diventa anche un'arma aggressiva, di smascheramento paradossale (per esempio nella scena della sepoltura di stato quando le parole di circostanza della commemorazione sono smentite, *de visu,* dalle facce annoiate, sonnolente dei politici intervenuti alla cerimonia funebre). È un *humor* non fine a se stesso ma che mira ad incidere, a colpire nel profondo. Se si volesse para-

gonare l'opera di Kluge a quella di un autore classico della letteratura tedesca, si potrebbe forse pensare a von Kleist dove anche lí rigore, passione politica ed elemento ironico-comico convivono strettamente; e d'altro lato che cos'è la storia *Salvata grazie alla colpa di un altro* della V sequenza se non una modernizzata versione ex negativo della *Marchesa von O...?*.
Come si accennava, il filo rosso che collega tutto *Die Macht der Gefühle,* è costituito dall'Opera, la fucina e laboratorio dei sentimenti, ripresa e reinterpretata con lo strumento artistico dell'epoca della riproducibilità tecnica: il cinema («nel XX secolo il cinema è la principale sede pubblica dei sentimenti. Il principio organizzativo afferma: anche i sentimenti più tristi assumono nel film un lieto fine; si tratta di una consolazione. Nel XIX secolo l'Opera è la principale sede dei sentimenti. La stragrande maggioranza delle opere ha una fine tragica, si assiste ad un sacrificio». Insomma il novecento ricorre all'ottocento e viceversa. «I cavi sono in condizioni disastrose» afferma il commento-*off* recitato dallo stesso regista dopo un'inquadratura del Teatro d'Opera di Francoforte: le connessioni tra la Centrale dei sentimenti e il mondo esterno stanno interrompendosi; la Signora Bärlamm, la sensale dei matrimoni, l'"artista in legami" è "preoccupata", la reificazione totale minaccia il mondo (non si dimentichi che in un'altra parte del film viene detto che il contrario dei sentimenti sono le cose). Riarmare i sentimenti, restituirgli potere significa, cosí, mettere in forse la supremazia delle cose, riaffermare il valore dell'elemento umano nei confronti degli oggetti. Contro un atteggiamento rassegnato, melanconico «di cui è innamorata la nostra cultura», Kluge propone come antidoto una rifunzionalizzazione dell'opera cosí come in *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* Leni Peickert (sempre Hannelore Hoger) voleva riformare il circo. Strumento privilegiato in questa operazione è l'opera italiana (la musica al pari del cinema è il mezzo più adatto ad esprimere il movimento, la caratteristica essenziale dei sentimenti). E perché Verdi (e in seconda battuta Janáček) e non per esempio Wagner? Lasciamo ancora una volta la parola all'autore che con lucidità spiega la sua scelta: «nessuno maggiormente e in maniera più sapiente di Richard Wagner narra dei sentimenti. Per questo motivo non lo posso citare cosí facilmente come Giuseppe Verdi che... libera la materia operistica da particolari psicologici». È proprio dell'immedesimazione che Kluge vuole, brechtianamente, far a meno per poter "liberare" i sentimenti dalla "prigione babilonese" del potere. Per lo stesso motivo il materiale melodrammatico dell'opera non viene mai ripreso dalla prospettiva frontale, quella della platea e dello spettatore, bensí sempre lateralmente, dal punto di osservazione interno degli addetti ai lavori.
Durante la sua conferenza stampa veneziana, Kluge ha definito

Macht der Gefühle un film da vedere alle nove di mattina, precisando che si rivolge non «a chi è esausto bensí a chi è interessato». In effetti questa piccola *summa* delle teorie dell'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta presuppone da parte dello spettatore un costante impegno di attenzione per seguire connessioni e passaggi talvolta troppo ellittici o oscuri. Tuttavia è uno sforzo che tre quarti del film soddisfano pienamente. Il problema sorge, invece, quando il rigore aforistico si allenta come nella parte finale (per esempio nell'ultima storia *Smontare un crimine tramite la cooperazione* che il regista ama particolarmente), quando la segmentazione delle argomentazioni lascia il posto ad un racconto più tradizionale e lineare. L'esemplificazione didattica scade allora nel didascalimo ed emergono le debolezze di Kluge come *metteur en scène:* il tradizionale cinema narrativo si prende una sua piccola rivincita. Ma sono solo dei nei in un'operazione tra le più interessanti viste all'ultima Mostra di Venezia.

Christus di Giulio Antamoro

Luciano Michetti Ricci

Christus (1916) - "Iconografia evangelica in tre misteri" - *Regìa:* Giulio Antamoro - *Soggetto:* Fausto Salvatori - *Sceneggiatura:* Fausto Salvatori, Giulio Antamoro e Ignazio Lupi - *Fotografia:* Renato Cartoni - *Scenografia:* Giulio Lombardozzi - *Collaboratore alla regìa:* Ignazio Lupi - *Commento musicale:* don Giocondo Fino - *Interpreti:* Alberto Pasquali (Gesù), Leda Gys (Maria), Amleto Novelli (Ponzio Pilato), Amelia Cataneo (la Maddalena), Augusto Mastripieri (Giuda), Renato Visca (Gesù a dodici anni), Ignazio Lupi, Augusto Poggioli, Lina De Chiesa, Ermanno Roveri, Maria Caserini-Gasperini. *Produzione:* Cines, Roma - *Distribuzione:* Società film educative, Roma - *Visto di censura* n. 11427 del 1.5.1916 - *Lunghezza originale:* m. 2051 - *Prima rappresentazione:* Roma, 11 novembre 1916.

Il film

La recente decisione della Cineteca Nazionale di trasferire una copia quasi integra del *Christus* su pellicola non infiammabile conservando i colori originali delle varie scene (nel trasferimento appaiono solo un po' più spenti), permette finalmente di vedere nelle condizioni migliori un'opera esaltata come il capolavoro di Antamoro, come il primo film religioso a lungo metraggio e per lungo tempo senza eguali, ma che nessuno ai nostri giorni aveva avuto modo di analizzare. Probabilmente c'è spazio per qualche scoperta. Chi nel 1916 acclamò l'opera lo fece per la grandiosità dello sforzo produttivo, la ricerca di luoghi autentici in Egitto, l'abile impiego delle masse, ma soprattutto, per il pregnante messaggio religioso. Non ci si poteva certo accorgere, a quei tempi, di quale forte contributo all'esplorazione delle possibilità espressive del cinema venisse da uno spiccato gusto compositivo dell'inquadratura come avevano Antamoro e il suo operatore Renato Cartoni.
Il film, diviso in tre parti (tre "misteri", nel linguaggio dannunziano

del Salvatori) segue la vita di Gesù, partendo dall'Annunciazione, fino al Golgota e alla gloria del Cielo, in una lunga successione di quadri quasi sempre completamente autonomi uno dall'altro. Ma c'è una precisa — e ben cosciente — scelta del rifiuto di un racconto che prenda corpo e respiro in sequenze concatenate, in un flusso di ritmo cinematografico. Il film *non doveva* essere come gli altri film. Il ricorso al *tableau* può essere stato suggerito — in un'ottica più religiosa che artistica — dalla volontà di produrre, fra un pubblico anche popolare, il massimo della concentrazione e dell'esaltazione mistica attraverso il "contemplare i misteri", frammentati come anche nella devozione del Rosario. Ogni visione uno stupore. Si inserisce a questo punto la trovata per rendere, per cosí dire, aristocratico il *tableau* di antica tradizione popolare: riprodurre, negli appuntamenti fondamentali con la vita di Cristo, celebri opere di grandi artisti del passato, e riprodurle con una fedeltà cosí minuziosa che il vedere d'un tratto animarsi l'Annunciazione dell'Angelico non poteva non sbalordire (oggi si sorride, ma facciamo mentalmente un salto indietro di settant'anni). E poi si anima la *Natività* del Correggio, il *Battesimo* del Perugino, la *Trasfigurazione* di Raffaello, il *Cenacolo* di Leonardo, la *Crocifissione* del Mantegna, la *Deposizione* di Rembrandt e la *Pietà* di Michelangelo.
E spesso queste ed altre scene, sempre di gusto pittorico anche se non copiate da famosi dipinti, sono *flash* rapidissimi. Un ipotetico spettatore ignaro di Cristo capirebbe ben poco di questo film. Che invece, parlando ad un pubblico di credenti, lo stimola a riempire le ellissi di una storia che gli è ben familiare, secondo le consuetudini di tanto spettacolo popolare. Ma fin qui il discorso competerebbe piuttosto a un tecnico della devozione che a un cultore del cinema. Il quale invece potrebbe intervenire per cercare di definire le innovazioni nel linguaggio cinematografico. Esclusa in partenza, come si è visto, una struttura in cui possa svilupparsi un ritmo cinema, l'attenzione si concentra tutta all'interno del singolo quadro. E allora il gusto compositivo colpisce per la ricchezza di proposte e, direi proprio, per le novità.
Si sa quanto sia difficile nel cinema dire chi veramente è arrivato primo a una certa tal soluzione linguistica. Sicuro è che Antamoro — se si tiene anche conto che il film, uscito nel 1916 è databile, per le riprese, al 1914 — primeggia, inventando raffinate scansioni dello spazio dentro l'inquadratura (un esempio: il viaggio di Maria e Giuseppe verso Betlemme; le loro figure lontane percorrono una sottile striscia in alto, sollevate dal basso da tre quarti di spazio desertico); giocando all'intarsio abile fra le figure in primo piano e altre in campo medio o lungo (vedi Gesù dinanzi al pontefice Caifa); inquadrando disinvoltamente dall'alto o dal basso con ardite angolazioni di gusto non puramente formale, ma funzionali alla tensione

Il conte Giulio Antamoro regista di *Christus* (1916) ▶

del momento (la strage degli innocenti — dall'alto — e Gesù tentato — su un picco, dal basso —); dando significato a passaggi di folla ripresa di spalle (l'entrata di Gesù a Gerusalemme, l'ascesa al Calvario); animando inquietanti composizioni geometriche (il duplice passaggio di Barabba sulla scalinata); scoprendo ricercati effetti fotografici provocati dai controluce; e si potrebbe continuare.
Ma il piacere dell'invenzione registica può anche portare al rischio di una scivolata, come nell'inquadratura premonitrice di Gesù fra i dottori: il fanciullo apre le braccia e la sua figura proietta a terra l'ombra di una croce (questa ha l'aria di un'idea del poeta Salvatori). Da notare, tra parentesi, anche il largo spazio concesso all'immaginare il giovinetto Gesù in Egitto a confronto con i grandiosi monumenti della civiltà dei Faraoni: bisognava pure giustificare la costosa trasferta all'estero o più semplicemente dispiaceva rinunciare a fotografare quei maestosi scenari.
Tale è la preferenza di Antamoro per la composizione del quadro che i personaggi finiscono tutti, e per primo Cristo, per essere materiali appunto compositivi. Come figura, quella di Gesù resta assai indefinita, nonostante alcuni primi piani dedicati al volto espressivo del Pasquali, e restano senza caratterizzazione anche tutti gli altri. La Gys ha un volto inerte, ma in compenso è sobria e composta nei movimenti e nei gesti come raramente erano le attrici nei film dell'epoca.
Intenso l'uso della colorazione simbolica che varia spesso — rosso, viola, blu, seppia — da una breve inquadratura all'altra all'interno di una stessa sequenza. Resterebbe infine da parlare delle musiche di don Fino, poiché tanta parte ebbero nella suggestione dello spettacolo. Non dovrebbe essere impossibile rintracciarle, ma nell'attesa contentiamoci di sapere che i giornali del tempo ebbero delle riserve: «Forse, all'insieme del lavoro musicale, nuoce un po' la struttura estremamente analitica o, per meglio dire, la frammentarietà derivante dal seguire passo passo le moltissime visioni della film (...) Ed anche potrebbe criticarsi il troppo sensibile wagnerismo di alcuni episodi»[1]; «Qualche volta peraltro lasciò scorgere la grande difficoltà che egli *(il musicista)* ha incontrato nell'unire l'elaborazione sinfonica all'azione proiettata, in qualche prolissità inevitabile ed in qualche adattamento un po' ardito»[2].

Storia del film

«Una visione d'arte e di fede: *Christus*», sintetizza con un titolo a tre colonne in terza pagina il *Giornale d'Italia* di domenica 12 novem-

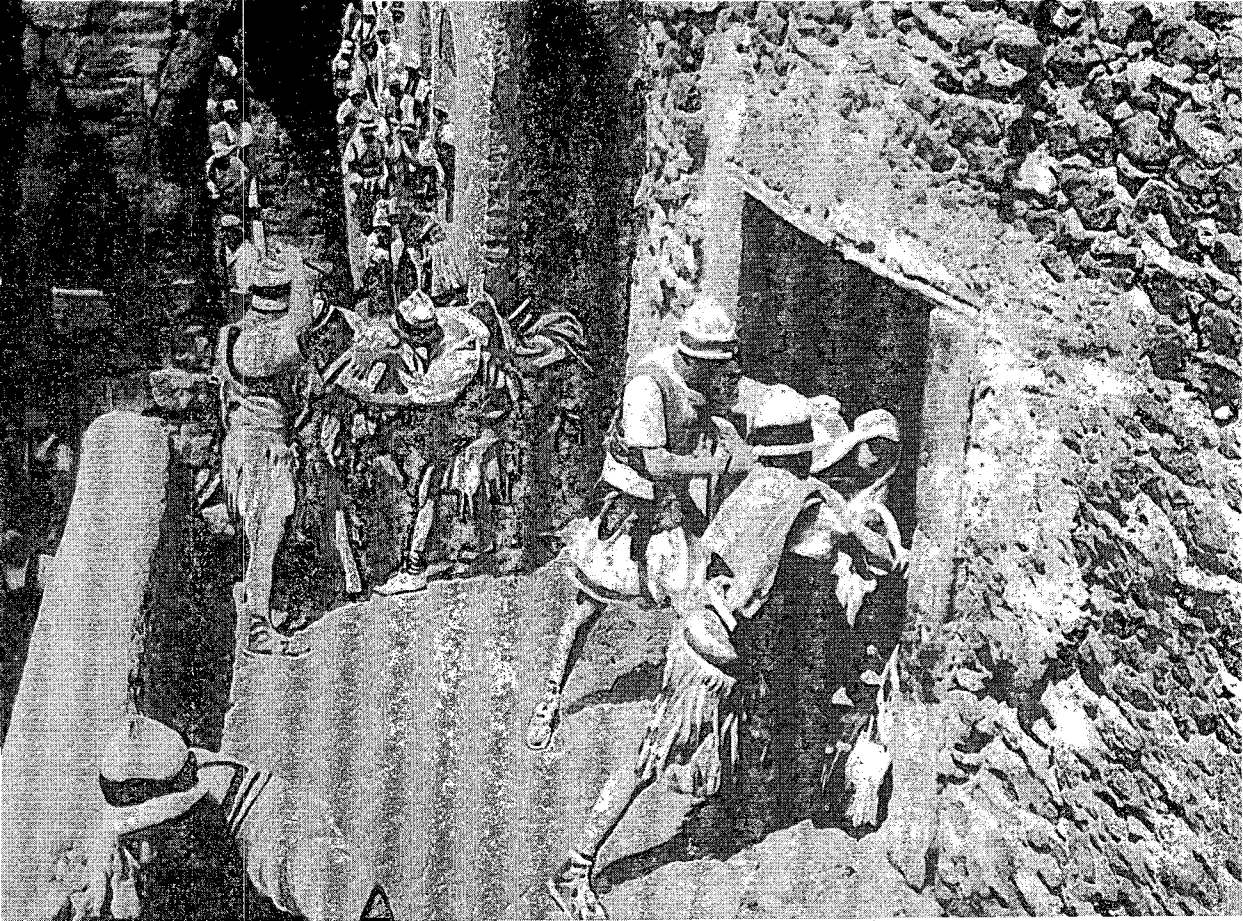
---

[1]. A. Cavallaro in *La vita cinematografica*, Torino, del 25 novembre 1916.
[2]. l.c. sull'*Osservatore Romano*, del 12 novembre 1916.

Alberto Pasquali in una scena di *Christus* di Giulio Antamoro

bre 1916. La sera avanti, alla presenza della regina Elena e del duca di Genova, Luogotenente del re (il "re soldato" era, presumibilmente, al fronte) e con tante autorità e belle dame dell'aristocrazia, assenti ovviamente i prelati causa la nota vertenza fra Stato e Chiesa, c'era stata la grande "prima" di beneficenza del film del conte Giulio Antamoro all'Augusteo, la prestigiosa sala romana dei concerti. Orchestra e cori a pieni ranghi avevano accompagnato con le musiche appositamente scritte da don Giocondo Fino la proiezione della vicenda del Cristo dall'Annunciazione all'ascesa al Cielo.
«Quando la luce torna nella sala, alcune signore hanno le lagrime agli occhi», riferisce un critico[3] e un altro giornalista conferma: «Ho veduto, iersera, quando improvvisamente si rifaceva la luce nella sala, molti occhi in cui erano chiare tracce di lagrime... — oh ben sincere lagrime! —; e molti fra gli spettatori dissero di aver avuto l'impressione che, in certi momenti, ogni fasto esteriore di spettacolo fosse sparito; e taluno sentí nel suo cuore più profondo quello smarrimento e quella angoscia che hanno le loro radici spirituali lontano lontano, nei più misteriosi e meno accessibili recessi della coscienza...»[4].

---

[3] A. Cavallaro, op. cit.
[4] Arturo Calza, nel *Giornale d'Italia*, Roma, 12 novembre 1916.

Un'insolita, per l'epoca, inquadratura dall'alto in *Christus* di Giulio Antamoro

Si riportano tali frasi senz'ombra di ironia per situare subito questo film "religioso" nell'antica dimensione (dalle Sacre rappresentazioni in avanti) di macchina-spettacolo atta a ravvivare e incentivare i sentimenti di fede in un pubblico di credenti. E le "lagrime" sono già incoraggianti segnali della riuscita del film, ancor prima di ogni valutazione estetica (che pure nel *Christus* — per i motivi già visti — non è di poco conto). Cosí i cronisti, condizionati dall'atmosfera di trionfante devozione, sono anch'essi genuflessi a dar conto, più che di un'operazione artistica, di una forte suggestione mistica. «Capolavoro? Meraviglia rara? Cosa non mai vista? Lavoro strabiliante? Film perfetto? Parole e parole! Il film che abbiamo avuto l'onore immenso di essere chiamati a giudicare è di quelli che sfidano i superlativi del gergo reclamistico (...) La rappresentazione non manca mai di mantenersi all'altezza del tema e della concezione», esulta Alberto Cavallaro, direttore di *La vita cinematografica* di Torino[5].

«Gli interpreti — osserverà giustamente il parigino Constant Larchet[6] — hanno, non direi recitato, ma evocato con fede e con il più

[5] Sempre nel numero del 25 novembre 1916.

[6] Su *Le Film* del 1° gennaio 1917.

edificante rispetto, le figure sacre del Nuovo Testamento. Non recitano, ma "officiano"». «Un'impresa tutta volta a rilevare la Cinematografia dalle bassure artistiche e morali in cui era caduta», tuona Arturo Calza[7].

«Come nacque l'idea di fare questa stupenda riproduzione di *Christus*?», chiede ad Antamoro A. Zuanino in un'intervista per il *Giornale d'Italia*[8]. «Rimonta al 1913. Mio fratello, che al pari di me è un ammiratore di Fausto Salvatori, gli propose, nel novembre di quell'anno, di fare un poema mistico ricostruendo il dramma della cristianità. Il poeta approvò il progetto, e nel gennaio del 1914 io mi accinsi con fede al grandioso lavoro, di cui vedevo la bellezza ma anche le enormi difficoltà tecniche e artistiche da superare, data la mole del soggetto».

L'adesione fervida al progetto da parte di Fausto Salvatori, uomo colto e dannunziano e di una certa fama (allora), è testimoniata dalla lettera[9] che il 26 novembre 1913 indirizza al «Signor Conte Giulio Antamoro: ho meditato sul tema del poema cinematografico di cui Ella mi parlò. Ho studiato i concetti, le forme, i modi, ne' quali sarebbe più agevole e più efficace tradurre nella visione scenica e nel verso la bellezza dell'idea. Ho ponderato quali energie sarebbero migliori per rendere vive e quasi sensibili nel comento* musicale le imagini* espresse; ed ora son lieto nel dichiararle d'esser disposto e pronto ad assumere la composizione letteraria dei quadri e il comento poetico che dovrà rendere chiara ed aperta l'azione, ed a stabilire qual musicista dovrà, in comunione spirituale di lavoro fecondo, o raccogliere le diverse musiche del comento o comporre la maniera sinfonica animatrice. Certo nessun artista più gagliardo, più geniale, più rapido e sicuro di Pietro Mascagni[10] potrebbe meravigliosamente creare il comento melodioso, ma la rappresentazione imminente della *Parisina,* e i suoi doveri di direttore dell'orchestra, i suoi contratti con l'editore, il desiderio naturale ad ogni artista di seguire la vicenda dell'opera vigilando l'esecuzione nelle varie città, danno poca ala alla speranza di persuadere il maestro ad accogliere la proposta ed assumere l'impresa d'arte (...) Altri maestri vi sono, e di chiaro nome e insigni per nobiltà di opere», (la conclusione della lettera non è stata rintracciata).

Come Antamoro abbia ottenuto l'incarico di dirigere un film di tale

---

[7] Sul *Giornale d'Italia,* 12 novembre 1916.

[8] Id.

[9] Questa come altre testimonianze provengono dall'archivio della famiglia Antamoro che cortesemente ce le ha messe a disposizione.

* Qui e in seguito proprio cosí nel testo *(n.d.r.)*

[10] Anziché questo film, il maestro livornese musicherà poi *Rapsodia satanica* (1915) di Nino Oxilia.

impegno produttivo, le fonti di cui disponiamo non lo dicono, ma qualche ipotesi si può fare. Sia stata o no tutta del regista l'idea, è certo che la Cines, messasi già decisamente sulla via del "colosso" storico-religioso col *Quo vadis?* di Guazzoni, uscito appunto nel 1913, e forse in gara con l'Itala di Torino che dava astuto clamore pubblicitario al nome di D'Annunzio preparando il lancio di *Cabiria* (1914), voleva puntare su una grossa carta da sbaragliare la concorrenza: ebbene, se gli altri avevano il "vate" nazionale, ecco la risposta: una vita di Gesù da girarsi in Egitto e in Palestina senza economie.

Per una realizzazione cosí imponente occorreva un uomo anzitutto di sicuro mestiere, e magari anche con qualche talento inventivo, e tale si era dimostrato l'Antamoro (allora di 36 anni), il quale, alla Cines già dal 1908[11], aveva diretto comiche di Tontolini e drammi passionali con Hesperia e Leda Gys; e poi era sostenuto, come nobile, dal gruppo dell'aristocrazia nera impegnata finanziariamente nel cinema; infine, fatto tutt'altro che secondario dato il tema da affrontare, era ben introdotto in Vaticano (tra l'altro, entrato ventenne nella Guardia nobile pontificia, nel 1902 vi aveva ottenuto il grado di sottotenente onorario).

Del 26 febbraio 1914 è il contratto fra la Cines da una parte e il conte Francesco Antamoro, fratello del regista e, a quanto pare, organizzatore generale della produzione, il professor Salvatori e il maestro Giocondo Fino dall'altra. Il Fino s'impegna a comporre la musica, il Salvatori a scrivere e a consegnare a F. Antamoro un poema sacro derivato dagli Evangeli, un soggetto e le didascalie, «obbligandosi altresí ad apportare al suo poema tutte quelle modificazioni che potessero essere suggerite da esigenze tecniche e rese opportune perché il poema possa ottenere l'approvazione delle autorità ecclesiastiche». F. Antamoro, che ha già concordato con i due collaboratori il compenso, cederà a sua volta la proprietà del poema e delle musiche alla Cines. E questa dovrà corrispondere a F. Antamoro il 25 per cento sugli utili netti del film e delle relative musiche. Il regista Antamoro è fuori discussione, in quanto è a stipendio fisso mensile alla Cines, ma secondo patti intercorsi col fratello riceverà una parte del 25 per cento.

Accurata e difficile è la ricerca di attori capaci di esprimere spiri-

---

[11] Ho sott'occhio un documento del direttore degli stabilimenti Cines che, in data 8 novembre 1909, dichiara: «Il signor Giulio Antamoro è nominato direttore di scena (cioè regista, *n.d.r.*), adibito più particolarmente per il genere comico, con le seguenti condizioni: stipendio lire 200 mensili, con l'obbligo della presentazione di due soggetti d'ufficio preferibilmente comici. I soggetti in più, se accettati, saranno pagati in ragione di lire venticinque ciascuno». Ma da altro documento risulta, come si accennerà più avanti trattando di una vertenza giudiziaria, che già l'anno prima Antamoro aveva cominciato a lavorare per la casa cinematografica romana.

tualità. Per la parte del Cristo un giorno viene interpellato lo scrittore Arnaldo Fratèili, professore di ginnasio in villeggiatura nella natìa Umbria. Fausto Salvatori lo scorge mentre esce dall'acqua dopo una nuotata nel lago di Piediluco: «Lei pareva la vivente immagine del Redentore. Vuole essere il protagonista del mio film? Provi. Ci sono da guadagnare cinquemila lire, e da fare un bel viaggio in Egitto». L'arguto Fratèili, saputo che la Madonna sarebbe stata Leda Gys, rispose con una frase da "enciclopedia degli aneddoti": «Impossibile. La Gys è troppo carina ed è l'amica di un mio amico (Trilussa). Non vorrei che Cristo finisse per concepire sentimenti men che puri verso la sua vergine madre»[12]. Viene poi scelto, per il volto ascetico, Alberto Pasquali. Leda Gys è gentilmente prestata alla Cines, dopo molte insistenze, dalla Celio presso la quale era sotto contratto.

Mentre il Salvatori si prende cura di un'elegante edizione del suo poema, arricchita da quarante preziose xilografie appositamente eseguite dal Sartorio, la *troupe* va in Egitto (e forse non in Palestina, anche se la pubblicità giurerà di sí). E poiché, mentre si girava davanti alle Piramidi, facevano le manovre da quelle parti i soldati di Kitchener, fu detto che anch'essi erano stati impegnati come comparse di massa, e questo è possibile, ma che lo stesso generale inglese avrebbe dato una mano ad Antamoro nell'incitare le turbe a muoversi e a darsi da fare è pura leggenda.

Le riprese "palestinesi" continuarono poi a lungo nei dintorni di Roma e negli stabilimenti della Cines. Un episodio ci è tramandato ad esaltare un certo clima mistico che si sarebbe creato sul *set.* Si preparava la scena dell'Annunciazione, con la Gys inginocchiata. Ma il regista si accorse che mancavano dei fiori e si mandò a cercarli. Poco dopo entrò nel teatro di posa una ragazzina spedita da un vicino fioraio con un fascio di rose e gigli. «Come vide la Gys, radiosa sotto la luce, si fermò interdetta; poi lasciò cadere tutti i fiori e giunse le mani tremanti in un gesto di preghiera: credeva di essere davvero davanti alla Madonna»[13].

Di ben diverso segno quel che capitò ad Antamoro verso la fine delle riprese. Successe che, essendo scoppiata la Grande guerra, nonostante l'Italia fosse ancora neutrale, il barone Fassini, direttore generale della Cines, di punto in bianco, nell'agosto del 1914, decise di rompere i contratti con dipendenti e collaboratori, licenziare e, a chi restava, dimezzare la paga, sostenendo che il conflitto avrebbe chiuso molte possibilità di esportare i film. La diva Francesca Bertini, che lavorava alla Celio-film controllata dalla Cines, colpita anch'essa dal provvedimento, sbatté furibonda la porta e se ne

[12] P. Bianchi, *La Bertini e le dive del cinema muto,* Utet, 1969, p. 176.
[13] Vico D'Incerti, *Due signore del muto* in *Bianco e nero,* n. 12, 1957, p. 26.

A sinistra: *La deposizione dalla croce* di Rembrandt alla quale pare essersi ispirato Giulio Antamoro per l'analoga immagine del suo *Christus*

andò, facendo subito causa. Antamoro, tutto preso dalla sua grandiosa creazione, si rassegnò per il momento a vedersi ridotto lo stipendio da 1100 a 300 lire mensili e anche, in seguito alla rottura del contratto, a ricominciare da capo come semplice avventizio, dopo quasi "sette anni" di prestigioso lavoro alla Cines[14]. Ma nel contempo — pure lui — si preparava ad andarsene alla Napoli film, dove già il fratello Francesco aveva preso l'incarico di direttore generale (a questi il Fassini aveva negato il pattuito 25 per cento sulle vendite del *Christus*). L'intenzione espressa da Antamoro di lasciare la Cines invelenisce i rapporti col Fassini, il quale annuncia che toglierà ad Antamoro la firma del film. E intanto va a dire in giro, e l'interessato lo viene a sapere, che quello lì è un regista capace di dirigere soltanto farse e scene comiche. (E dire che proprio il Fassini, messo da parte qualche tempo prima il "numero uno" dei registi della Cines, Enrico Guazzoni, aveva detto al principe Pacelli, presidente della Cines — oltre che del Banco di Roma —: «Non si preoccupi, abbiamo Antamoro che vale cinquanta Guazzoni e che da solo è buono a mandare avanti un intero stabilimento»).
Seguirono — a detta sempre di Antamoro — tutta una serie di provocazioni, maltrattamenti, ostruzionismi da parte del Fassini. Ed ecco il "fattaccio". Mancava una sola scena al compimento del film, quella finale dell'Ascensione di Cristo. La sera precedente alle riprese, il Fassini come se nulla fosse prende gli ultimi accordi con Antamoro. Ma la mattina del 20 dicembre del 1914 riesplode terribile la sua ira: chiama il custode dello stabilimento e fa cacciare Antamoro. «Né par vero che attività tanto inumane e inique siano sorte all'ombra del Redentore e a proposito d'una riproduzione della vita di Lui, che appunto passò per la vita predicando la fraternità», osserva l'avvocato di Antamoro nell'atto in cui si cita il barone Fassini per diffamazione continuata e gravi danni per l'impedimento a completare il film. Antamoro ottiene dal tribunale, il 5 marzo 1915, il sequestro del film; per contro, la Cines cita il regista per danni. Finché, con l'aiuto del Cielo e di "comuni amici", presumibilmente lo stesso principe Pacelli, si arriva a una pacifica composizione della lite: la Cines verserà a Francesco e Giulio Antamoro ventimila lire e gli concederà «lo sfruttamento esclusivo della film *Christus* per la Spagna comprese le Isole Baleari e Canarie».
Nell'atmosfera trionfale della "prima" del *Christus* tutto sembra dimenticato. Antamoro, che ora lavora a Napoli alla Polifilms, stringe la mano a Fassini. E nelle interviste — *noblesse oblige!*, si può proprio dire — sottolinea la grandiosità dei mezzi messigli a disposizione dal barone, che «facilitarono il suo compito».

---

[14] Si ricavano queste e le seguenti informazioni dall'atto di citazione che il 14 gennaio 1915 Antamoro fece fare dal suo avvocato contro il Fassini.

Comincia il cammino del film per il mondo: a Parigi, al Vaudeville, si arriva a 250 rappresentazioni[15]; il Vaticano contatta i noleggiatori tedeschi e, attraverso la neutrale Svizzera, fa giungere la pellicola in Germania, che è in guerra con l'Italia[16]; vent'anni dopo, quando il cinema era sonoro, nei Paesi d'Oriente, e forse anche altrove, si proiettava ancora — nei giorni di Pasqua — il *Christus*[17].

Note

Da ricerche condotte da Vittorio Martinelli risulterebbe che, dopo la presentazione del film in censura, ci si accorse che una parte del negativo, specialmente del terzo "mistero", era di qualità scadente; si dovette perciò far girare nuove scene e le riprese furono affidate ad altri (Enrico Guazzoni?), perché Antamoro aveva lasciato la Cines. Nel novembre del 1916, nei giorni precedenti la serata della "prima", furono approvati dalla censura (visto n. 12102) altri 228 metri di film, evidentemente in sostituzione di altrettanti di cattiva qualità. La copia in possesso della Cineteca nazionale, ora ristampata su pellicola non infiammabile con le colorazioni originali, è di 2011 metri. Il titolo del film non è seguito da nomi di realizzatori ed interpreti: anonimato in segno di umiltà di fronte all'altezza del tema? vendetta del barone Fassini, boss *della Cines, contro Antamoro, che lo aveva citato in tribunale? oppure semplicemente è andato perduto lo spezzone di pellicola?*

---

[15] Bardèche-Brasillach, *Histoire du cinéma,* Martel, 1953, vol. 1°, p. 133.

[16] G. Sadoul, *Storia generale del cinema* (1909-1920), Einaudi, 1967, p. 574.

[17] Bardèche-Brasillach, op. cit., p. 133.

I signori della luce

Enrico Magrelli

Stefano Masi, *Storie della luce*, L'Aquila, Savelli-Gaumont, 1983, in 8°, pp. 208, ill., L. 25.000.
Stefano Consiglio e Fabio Ferzetti (a cura di), *La bottega della luce*, Milano, Ubulibri, 1983, in 8° quad., pp. 223, ill., L. 25.000.

Le disattenzioni e le distrazioni della critica e della teoria ai danni delle figure professionali e soprattutto degli altri *procedimenti* che non siano il regista e la regia sono sintomatici. Non si tratta di pigrizia intellettuale, di lacune o di scarsa preparazione tecnica. In realtà, la mancanza di una riflessione o di una valutazione complessiva sulle specificità degli altri processi costitutivi del testo cinematografico indica con evidenza quali siano i modelli di riferimento con i quali i critici commentano, e raramente analizzano i film.
La storia della critica è soprattutto una storia delle descrizioni dei contenuti più che delle strutture, dei temi più che degli stili; il lavoro critico tende a concentrarsi sulle trame piuttosto che sulla messa in scena, sui significati piuttosto che sulle figure che questi assumono. Questo orientamento dominante della critica ha determinato, nonostante la rituale affermazione che ricorda l'aspetto collettivo del lavoro cinematografico, una sottovalutazione dei procedimenti materiali che garantiscono la costruzione e il funzionamento della *fiction* e ne assicurano l'esistenza narrativa. Le tecniche, con una tenace e datata convinzione umanistica, sono considerate ontologicamente al servizio dei grandi e piccoli temi di artisti e di mestieranti.
La pubblicazione di due libri come *Storie della luce*, di Stefano Masi, e *La bottega della luce,* a cura di Stefano Consiglio e Fabio Ferzetti, è importante proprio perché, rovesciando la centralità, talvolta soffocante, del regista e delle trame, suggerisce altri territori di studio e di verifica. I due libri lavorano intorno a quell'elemento ineffabile e fondamentale che è la *luce* e al ruolo di coloro che la governano e controllano.
La sproporzionata attenzione per la figura del regista, motivata da una pratica critica che, osservando i film come depositi di verità storiche o filosofiche, in passato si è preoccupata seriamente soltanto del montaggio, considerato come il procedimento capace di razionalizzare i materiali e di determinare la leggibilità e la legittimità, ha favorito, tra l'altro, la sopra-

vivenza di un vuoto di conoscenze sul direttore di fotografia e sulla funzionalità e sugli statuti della fotografia cosí come sullo sceneggiatore e sulla sceneggiatura, sullo scenografo e sulla scenografia, sul costumista e sui costumi, sul fonico e sul suono/rumore.
Queste piccole rimozioni avvalorano la concezione del cinema e dei film come strutture unidimensionali in cui i diversi strati e livelli sono amalgamati spontaneamente e destinati finalisticamente a manifestare i contenuti.
I due libri costituiscono un primo prezioso inventario dei problemi, mettono in discussione una serie di luoghi comuni, segnalano la necessità di un adeguamento analitico e pragmaticamente rappresentano materiali per una storia del cinema che sia anche storia delle tecniche. *Storie della luce* e *La bottega della luce* hanno entrambi, e lo dichiarano, scopi circoscritti e ben delineati.
Masi offre un panorama dettagliato del vastissimo mondo dei direttori della fotografia italiani costruendo un libro-*dossier* che unisce all'informazione preliminare alcuni percorsi di ricerca e di approfondimento per libri e saggi futuri. È possibile cosí avere una prima dettagliata anagrafe dei direttori della fotografia italiani (circa duecento schede) e un montaggio di testimonianze, riflessioni e appunti su alcuni nodi precisi: il rapporto di rivalità, collaborazione e subordinazione con il regista, il bianco e nero e il colore, il passaggio dalla pellicola al nastro, l'operatore-regista, la trasformazione delle lampade, i codici di illuminazione. Il libro è completato dalle biografie di dieci direttori (Rotunno, Storaro, Gatti, Craveri, Pogany, Tovoli e altri) che «sono storie a metà strada tra la storia della vita e la storia dello stile» scelte per esemplificare differenti modi di intendere la funzione dell'operatore e diversi momenti storici e produttivi.
Anche il libro di Consiglio e Ferzetti si occupa del "mestiere del direttore della fotografia" conversando con quindici grandi operatori italiani, cercando di descrivere le specificità di questo mestiere-limite preso tra le certezze della tecnica e le possibilità della creazione. Tonino Nardi, Renato Tafuri, Pasqualino De Santis, Carlo Di Palma intrecciano ricordi biografici con preferenze figurative, problemi tecnici, necessità produttive, trucchi e risorse professionali.
Nel libro, divenuto poi una mostra fotografica, il nucleo di interesse e di riflessione è il *lavoro* e come esso prende forma sul *set*. La documentazione fotografica, infatti, è in gran parte costituita da foto di *set* che intendono documentare «le condizioni reali in cui il controllo della luce viene esercitato», per mostrare il campo d'azione del direttore della fotografia nel momento in cui è alle prese con gli strumenti e con i collaboratori.
L'oggetto da documentare ("la materialità stessa dell'agire") attraverso foto che fissano gesti e smorfie, rapporti di spazio tra attori, regista, direttore della fotografia si mostra comunque resistente e inafferrabile.
Storie della luce e *La bottega della luce* non sono e non vogliono essere la storia di una tecnica, né un storia degli stili fotografici, né un'analisi dei codici di illuminazione all'interno della storia del cinema e dei "generi". Mettono in luce, letteralmente, i protagonisti, la memoria, i segreti, le rivendicazioni di questi coautori senza scivolare nel confortante filone della memorialistica.

SCHEDE

a cura di **Guido Cincotti**

Raymond BORDE: *Les cinémathèques* - s.l. (ma Lausanne), Ed. L'Age d'Homme (coll. "Cinéma vivant"), 1983, in 8°, pp. 259, ill., s.i.p.

Se l'idea di cineteca, come luogo e strumento di preservazione del patrimonio cinematografico, è quasi coeva alla nascita della settima arte e trova già nel 1898 un fervido assertore nel polacco Boleslaw Matuszewski, la sua concretizzazione può essere collocata soltanto agli inizi degli anni Trenta. Ma si organizza in "movimento" ancora dopo e può dirsi saldamente affermata, poggiando sulle basi di una solida organizzazione internazionale, nel secondo dopoguerra.
L'autore di questo libro, fondatore e oggi presidente della Cinémathèque de Toulouse, è uno dei protagonisti della seconda fase della vita degli archivi cinematografici, quella della maturità, che all'entusiastico e dispersivo momento pioneristico (quello, per intendersi, delle copie infiammabili "conservate" nella vasca da bagno di casa) ha sostituito la formulazione di una sistematica rigorosa, che accoppia la filologia al discernimento storico, il gusto della ricerca ai *test* chimici e alla capacità organizzativa. Nelle tre parti in cui è diviso il volume B. traccia una storia documentatissima dell'evoluzione del concetto di cineteca, fissa le regole fondamentali di buon funzionamento di un archivio e rivolge infine, com'è giusto, la sua attenzione alla situazione francese, per anni dominata dalla mitizzazione di un colosso dai piedi d'argilla (o di nitrato...) quale fu la "Cinémathèque" di Langlois, ma ricca altresí di più umili ma forse più produttive situazioni archivistiche. Un trattato agilissimo e completo di "scienza delle cineteche": storia, "filosofia" e pratica. Ma al tempo stesso una lettura appassionante grazie al drammatico risalto che l'A. sa dare al racconto dell'avventuroso e spesso contrastato affermarsi di un'idea.

Virginia OAKEY: *Dictionary of film and television terms.* New York, Barnes & Noble Books, 1983, in 8°, pp. 206, $ 6.95.

La confusione delle lingue è, nel cinema, totale; specie il linguaggio tecnico — anche a livello elementare: basti leggere i titoli di testa di molti film stranieri — procura non pochi grattacapi ai traduttori non specialisti e fa talvolta fiorire autentiche perle. Ben vengano dunque i dizionari: di cui pure c'è abbondanza, ma che la realtà linguistica, in perenne evoluzione, rende superati nel momento stesso in cui appaiono. Qui sono raccolti oltre tremila termini, e di essi si dà una sommaria ma sufficiente spiegazione. In inglese, naturalmente: ma basta perché un traduttore coscienzioso apprenda cos'è uno *spider dolly* o un *pig tail* o un *cover shot* e ne arrangi un'accettabile traduzione nella lingua che interessa.

Pier Paolo PASOLINI: *Appunti per una Orestiade africana,* a cura di Antonio Costa. Copparo, Quaderni del centro culturale di Copparo, 1983, in 16°, pp. 89, ill., s.i.p.

Trascrizione alla moviola dell'estemporaneo commento di P. e del dibattito con gli studenti, relativi al singolare documentario-saggio realizzato nel 1970 come preparazione a un film che poi non arrivò in porto. Un saggio introduttivo del curatore Costa e alcune schede filmografiche completano il volume, pubblicato in occasione di una rassegna cinematografica promossa dal Comune di Copparo.

Luis BUÑUEL: *Dei miei sospiri estremi* ("Mon dernier soupir"). Milano, Rizzoli (coll. "Miti d'oggi"), 1983, pp. 263, L. 25.000.

Sollecita traduzione italiana (di Dianella Selvatico Estense) dell'autobiografia di B., apparsa purtroppo in coincidenza con la scomparsa del regista. B. ha il dono, non frequente negli autobiografi, di aprire, mentre parla di sé, molti oblò sul vasto mare dell'avventura culturale, artistica e civile del proprio tempo, durato quasi un intero secolo. Il "taglio" del libro è quale ci si aspetta da un artista come B.: svagante, aperto alle digressioni, incline al paradosso e alla provocazione, ma al tempo stesso preciso e circostanziato, ossessivamente teso all'esplorazione della memoria, attendibile anche quando indulge — chiamando in causa la complicità del lettore — alle spiritose invenzioni. Testimonianza di un uomo che sa di esser giunto al traguardo, il libro non cede alle cupezze ma è pervaso da una pacata serenità, e solo un eccesso di letteraria politezza, inevitabilmente ascrivibile alla mediazione di Jean-Claude Carrière, fedele *ghost writer,* stride talvolta con la naturale asciuttezza dello stile buñueliano.

Federico FELLINI: *Intervista sul cinema,* a cura di Giovanni Grazzini, Roma-Bari, Laterza ("Saggi tascabili" n. 96), 1983, in 16°, pp. 182, L. 8.000.

Fellini consolida il proprio *record* di regista più intervistato del mondo. Questa volta, pur fingendo riluttanza alle provocazioni di Grazzini, si tuffa con golosità nell'autoanalisi, solo cercando in più punti di condurla in proprio dribblando l'interlocutore, ma poi rassegnandosi a farsi avviluppare nella tenace ragnatela tessutagli intorno. È la più ampia delle sue confessioni, anche se certamente non è quella definitiva, non ha alcunché di solenne o di testamentario. Più di quel che dice di sé e dei suoi film, interessano stavolta le sue opinioni sulle cose del mondo, sulla società in cui vive, sui fenomeni più vistosi dell'attualità, della cultura, della vita. Pronto a smentirsi alla prossima occasione eppure indiscutibilmente autentico e coerente con se stesso. Un libro che ti accingi a sfoglicchiare, e dopo tre ore ti accorgi di averlo consumato dalla prima all'ultima parola, riconoscendovi un artista tutt'altro che estraneo ai richiami del proprio tempo, anzi in esso calato senza difese: non per cambiarlo né per interpretarlo, ma semplicemente rappresentarlo.

L'immagine e il mito di Venezia nel cinema, a cura di Roberto Ellero. Venezia, Assessorato alla cultura del Comune, 1983, in 8° quad., pp. 231, ill., s.i.p.

Nell'estate 1983 il Comune di Venezia ha allestito una rassegna di film abientati, in tutto o in parte, nella città. Per quanto vasta sia stata la ricerca e abbondanti i risul-

tati, non si è trattato che di uno *specimen* quantitativamente modesto della sterminata laguna in cui Venezia si è, cinematograficamente, specchiata in poco meno, ormai, di un secolo. Prova ne sia il catalogo che per l'occasione è stato, lussuosamente e con ricco corredo illustrativo, pubblicato dal Comune: nel quale la parte del leone spetta a una monumentale filmografia messa a punto, spesso con note e commenti anche a film sconosciuti o caduti in oblio, da Piero Zanotto, veneziano autentico, e da Curt Cesare Schulte, veneziano di elezione. Né i due pretendono di aver esaurito la ricerca, che non è escluso possa dare altri frutti. Il titolo più antico è *I piccioni di San Marco* girato nel 1896 da Albert Promio, uno dei segugi sguinzagliati per il mondo dai fratelli Lumière; il più recente, *La chiave* (1983) di Tinto Brass, che risciacqua in laguna i nipponici kimono di Junichiro Tanizaki. Fra l'uno e l'altro, non meno di 500 altri titoli, fra i quali ci siamo divertiti a contare tredici Otello, dodici Casanova, otto Fornaretti e, chissà perché, cinque o sei Locandiere. Fiorello Zangrando ha a sua volta curato un dizionario dei cineasti veneziani, e molti altri autori, da P.M. Pasinetti a G. Rondolino, da G.C. Castello a G. Pellegrini, han contribuito a comporre un sontuoso omaggio che può anche servire, all'occorrenza, come utile strumento di lavoro.

André BAZIN: *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, a cura di Jean Narboni. Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, 1983, in 8°, pp. 258, F. 88.

Padre della *nouvelle critique* e preannunciatore della *nouvelle vague* — di cui fece in tempo solo a cogliere i primi vagiti — André Bazin conosce da qualche tempo una rifioritura di popolarità, specie dopo la tardiva scoperta che di lui han fatto gli studiosi statunitensi. Quanto al nostro paese, malgrado i meriti acquisiti verso il cinema neorealistico B. non fu mai troppo seguito da una critica strettamente legata a giuramenti zdanoviani.
Oltre che teorico e saggista di alta levatura, B. fu critico e *croniqueur* fecondissimo. Qui viene raccolta, oltre a una quantità di saggi di varia natura e ampiezza, una piccola parte degli articoli — spesso brevi e svelte recensioni — consacrati alle opere del *nouveau cinéma*, precursore e preparatore della *nouvelle vague*. Raggruppati per registi (Autant-Lara, Becker, Carné, Cayatte, Clair, Clément, Clouzot, Cocteau, Grémillon, Guitry, Leenhardt, Malraux, Védrès), compongono un'involontaria piccola storia del cinema francese delle decadi Quaranta e Cinquanta e testimoniano non solo di una straordinaria acutezza ma anche del rifiuto di B. — fautore di un *cinéma impur* — ad ancorare il proprio concetto di cinema a forme determinate, da cui fossero escluse, per esempio, le arringhe filmate dell'avvocato Cayatte o le *pièces en boite* del mattatore Guitry.

Valerio ZURLINI: *Gli anni delle immagini perdute*, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1983, in folio, pp. XII + 500, L. 250.000.

Edizione postuma di un libro cui l'A. aveva appassionatamente lavorato per anni, arrivando fino alla correzione delle bozze e all'impaginazione quando la morte — peraltro più volte evocata nel testo come in un'oscura premonizione — lo colse anzitempo, a 56 anni, il 26 ottobre 1982.
Opera, dunque, testamentaria? L'abusata definizione è pressoché obbligata nel caso di questo libro singolare nell'impostazione e nella struttura: confessione intima e cronaca di fatti correnti, diario di bordo e evocazione d'epoca, aneddoto e storia, galleria di ritratti e invettiva, denuncia e auto da fé. Z. offre, attraverso il proprio itine-

rario biografico, intellettuale e morale, una lucida testimonianza sulla condizione dell'uomo di cinema e dell'uomo di cultura — due ipostasi che in lui come in pochi coincisero in fusione perfetta — nel tempo in cui operò: un arco assai vasto, che parte dall'immediato dopoguerra e arriva quasi al giòrno della scomparsa di lui. Narratore cinematografico di elevata qualità, Z. appare qui narratore letterario altrettanto sottile, ricco di facoltà evocatrici e abile nello scolpire a tutto rilievo ritratti di uomini: basti indicare, e esemplificazione dell'una e dell'altra sua capacità, la rabbrividente pagina ch'egli dedica a un incontro veneziano con Ezra Pound, controverso profeta inerme del nostro tempo, o il ritratto multifaccettato dell'odiosamato Guttuso.
Le «pagine di un diaro veneziano», come l'A. le intitola, son suddivise in tre capitoli più un epilogo: tra l'uno e l'altro, Z. inserisce i testi di tre film irrealizzati: il trattamento di *La zattera della Medusa* e, in forma di sceneggiatura dialogata, *Verso Damasco* e *Il sole nero*. Non è retorico né avventato affermare che vi si legge nitida, in filigrana, la potenzialità di tre film straordinari: certo inconsueti. Per questo, probabilmente, un'industria cinematografica adagiata nella consuetudine com'è quella italiana non consentí che venissero realizzati.
La presentazione editoriale del volume — che si avvale di una commossa introduzione di Vasco Pratolini — è di gran pregio e una parte della tiratura è arricchita di cinque acqueforti originali di Renato Guttuso.

Cronache del C.S.C.

Premio "Cinema giovane"

Al Centro Sperimentale di Cinematografia è stato conferito un importante riconoscimento. Il premio "Cinema giovane 1983" è stato assegnato a Roma al suo presidente, Giovanni Grazzini, «per aver saputo, in breve tempo, riportare l'importante istituzione pubblica a un livello organizzativo eccezionale istituendo tra l'altro la nuova scuola per attori, riportando i corsi per gli allievi su basi disciplinari più solide e ottenendo, con il suo prestigio personale, un fattivo rinnovamento di tutta l'istituzione del Centro».

Filmlexicon degli Autori e delle Opere

Riprendono i lavori per il *Filmlexicon degli Autori e delle Opere* sospesi nel maggio dello scorso anno.
È tornato ad occuparsene con un incarico professionale il dott. Aldo Bernardini che provvede insieme a Pier Luigi Raffaelli all'aggiornamento dei volumi dedicati agli autori e ai lavori preliminari per il *Filmlexicon delle Opere.*
Il Comitato di direzione risulta cosí composto: Giovanni Grazzini, Enrico Rossetti, Ernesto G. Laura, Filippo M. De Sanctis, Lino Micciché, Mario Verdone.

Notizie dalla Cineteca Nazionale

Fra ottobre e dicembre di quest'anno la Cineteca Nazionale ha collaborato a una nutrita serie di iniziative, in Italia e all'estero: il crescente numero di tali iniziative e manifestazioni culturali testimonia la vitalità e la popolarità del cinema italiano e la funzione insostituibile che la CN svolge nel promuovere e sostenere la conoscenza e la diffusione della cultura cinematografica.

Fra le iniziative più importanti, in Italia, ricordiamo: il convegno su "La Sicilia nel cinema", svoltosi a Catania in novembre, dove sono stati proiettati sei film forniti dalla CN, da *1860* a *Salvatore Giuliano*; il conservatore della cineteca, Guido Cincotti, ha presieduto i lavori del convegno. Nel mese di dicembre, a Roma, la CN ha fornito i propri film per le serate dedicate a "Pirandello nel cinema", presso il Goethe Institut, organizzate dall'Istituto di cultura tedesco.

Sempre in dicembre, la CN ha collaborato alla rassegna "Appunti e disappunti sulla borgata. Quaranta anni di periferia nel cinema italiano", organizzata dall'Università di Roma (Istituto di urbanistica) sotto l'egida del Comune di Roma.

 Dal 12 al 16 dicembre si è svolto a Roma, presso la sede dell'Istituto dell'Enciclope-

dia italiana, un simposio su «l'impatto culturale, sociale ed economico delle nuove tecnologie della comunicazione», organizzato dall'Unesco. Vi hanno partecipato esperti di tutto il mondo ed esponenti di organismi intergovernativi, non governativi e industriali. Ai lavori ha preso parte, in rappresentanza della FIAF, il conservatore della CN, Guido Cincotti.

Dal 12 al 15 dicembre è stata a Roma una delegazione sovietica per lo svolgimento dei lavori della III sessione della commissione unita per l'attuazione dell'accordo di co-produzione cinematografica esistente fra Italia e Urss. La delegazione era composta dal presidente del comitato di stato del Consiglio dei ministri dell'Urss, Filip Ermash, dal presidente della Sovetsport Film Oleg Rudnev, dal presidente della Sovin Film Aleksandr Iurikov, dal dirigente per le relazioni con l'estero del Comitato di stato per la cinematografia Mikail Shkalikov e dal rappresentante a Roma della Sovetsport Film Valerji Narimov. Della delegazione italiana facevano parte, tra gli altri, il direttore generale del C.S.C. Ernesto G. Laura e il conservatore della CN Guido Cincotti.
Tra le decisioni assunte nel corso degli incontri, particolare rilievo acquistano il progetto di reciproco scambio, per una serie di *stage*, tra neo-diplomati del C.S.C. e dell'Istituto cinematografico di Mosca, l'organizzazione di una rassegna di *short* di diploma da tenersi rispettivamente a Roma e a Mosca con la partecipazione di allievi, ex allievi e docenti, e, per quanto riguarda la CN, la ripresa di scambi permanenti di copie di film classici con il Gosfilmfond (che già negli anni scorsi ha dato luogo a proficui risultati) e l'organizzazione di una o due retrospettive annue, di carattere monografico, dedicate ai maggiori esponenti delle due cinematografie. Per il 1984 è prevista la realizzazione a Roma di una rassegna completa delle opere di Vsevolod Pudovkin, accompagnata da un convegno di studi, ed è in progetto una analoga rassegna dedicata ad Aleksandr Dovženko.

Per quanto concerne più specificamente il cinema muto, la CN ha collaborato a un ciclo di proiezioni e lezioni per gli studenti delle scuole medie superiori, svoltosi a Reggio Emilia a cura del Comune e dell'Associazione Italiana per le ricerche sulla storia del cinema.

Dal fitto calendario delle attività all'estero segnaliamo: in ottobre, la collaborazione a un ciclo retrospettivo dei fratelli Taviani a San Paolo del Brasile, con l'invio di cinque film; in novembre, la retrospettiva completa di Michelangelo Antonioni in collaborazione con la Cineteca di Siviglia e l'Istituto italiano di cultura di Madrid; a dicembre, la partecipazione alle iniziative del Festival d'autunno a Parigi e al Quinto festival del cinema italiano a Nizza: nell'ambito di quest'ultimo, la CN ha collaborato in particolare alle retrospettive dedicate a Vittorio De Sica, Giulietta Masina e, ancora una volta, Michelangelo Antonioni.

Schedatura delle sceneggiature

Sta volgendo al termine la schedatura delle sceneggiature depositate presso la Cineteca Nazionale dal Ministero del turismo e dello spettacolo.
Tra le nuove acquisizioni, si segnalano la sceneggiatura di *Poveri ma belli* accompagnata dalle foto di scena e dai fogli di lavorazione giornaliera, e il testo originale della sceneggiatura del film *I paladini*, film che ha avuto una coda polemica tra il regista, Giacomo Battiato, e gli sceneggiatori, Luciano Vincenzoni e Sergio Donati, i quali hanno ritirato la loro firma dai titoli di testa.

Rassegna di cortometraggi

Una rassegna di tutti i cortometraggi (documentari, *short* a soggetto, film di animazione) prodotti in Italia nel corso del 1982 ha avuto luogo dal 28 novembre al 2 dicem-

bre a cura della Cineteca Nazionale, nelle sale di proiezione del Centro Sperimentale di Cinematografia.
Si tratta di 125 film (di cui 81 in 35mm. e 44 in 16mm.), per una durata complessiva di oltre trenta ore, concorrenti alle provvidenze governative previste dalla legge 1213.

Nuovo membro del Consiglio d'amministrazione

Il nuovo membro del Consiglio d'amministrazione in rappresentanza della Rai è il dott. Carlo Fuscagni. La nomina ha colmato un ritardo protrattosi a lungo in seguito alla scomparsa di Villy De Luca.

Rapporti Rai - C.S.C.

Nell'ambito dei rapporti fra il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Rai è stata avanzata una richiesta al presidente della Rai, dott. Sergio Zavoli, perché il diploma conseguito presso il C.S.C. sia considerato titolo preferenziale nelle assunzioni della Rai.
La Rai si è detta disponibile in linea di massima ad accettare tale proposta.

Biennio accademico 1983-1985

I componenti la Commissione d'esame per l'ammissione degli allievi al biennio accademico 1983-1985 sono stati: Giovanni Grazzini (presidente), Enrico Rossetti, Ernesto G. Laura, Antonio Appierto, Luigi De Laurentiis, Vincenzo Del Prato, Carlo Di Palma, Marco Leto, Furio Scarpelli, Pino Zac.
Per l'anno accademico 1983-1985 l'incarico di insegnamento nelle rispettive materie è stato conferito a: ing. Massimiliano Agresti (tecniche di produzione televisiva), Gianni Amelio (regia cinematografica), ing. Antonio Appierto (tecnica del suono), dott. Mario Arosio (cinema e scienze umane), Nicola Badalucco (sceneggiatura del racconto e dello spettacolo Tv), dott. Piero Berengo Gardin (teoria, storia e tecnica della fotografia), Mario Bernardo (ripresa cinematografica del documentario e del film scientifico), ing. Mario Calzini (nuove tecniche cinematografiche e effetti speciali), dott. Giuseppe Cereda (teoria e critica del cinema e della Tv), Marisa D'Andrea (costume), Luigi De Laurentiis (organizzazione della produzione), arch. Vincenzo Del Prato (scenografia), Antonio Desiderio (registrazione del suono), Luigi Di Gianni (documentario), Carlo Di Palma (ripresa cinematografica), dott. Massimo Fichera (teoria degli audiovisivi), Mario Gallo (economia cinematografica), dott. Brando Giordani (tecniche dell'informazione audiovisiva), dott. Marco Leto (regia televisiva), Roberto Perpignani (montaggio ed edizione), dott. Pietro Pintus (storia generale del cinema), Lorenzo Quaglietti (storia del cinema italiano), dott. Furio Scarpelli (sceneggiatura cinematografica), Virgilio Tosi (film di documentazione scientifica), Pino Zac (film di animazione).

Diplomi del Corso speciale preparatorio

I diplomi rilasciati agli allievi del Corso speciale preparatorio sono stati 39. Hanno avuto accesso direttamente al biennio 1983-1985 i primi 18: Allegrini Roberta (ripresa); Benedetti Luca (montaggio ed edizione); Bonanno Luigi (scenografia); Cecere Giorgia Maria Pia (regia); Corselli Marcello (sceneggiatura); D'Onofrio Piero (informazione audiovisiva); Chumilla Carbajosa Manuel (sceneggiatura); Exacoustos Pietro (regia); Giatzusaki Dimitri (regia); Iaquone Fabio (ripresa); Liccioli Edi (sceneggiatura); Minissi Matteo (regia); Pecorelli Giannandrea (organizzazione della produzione); Roberti Marina (costume); Sandri Isabella (regia); Taraglio Alberto (regia); Vanni Fabio (informazione audiovisiva); Zamarion Fabio (ripresa).
Dei rimanenti 21, hanno ripresentato domanda in 17 sostenendo gli esami con l'esenzione dalla prova scritta.

Corso di recitazione

Il regista Giuseppe De Santis è stato nominato direttore del corso di recitazione reintrodotto dopo un lungo periodo di tempo. Questi i nomi dei docenti: Giuseppe

De Santis (recitazione); Elsa Fonda (dizione); Adriana Martino (canto); Mario Di Fazio (educazione fisica); Angelo Corti (mimo); Alfredo Rainò (danza classica e moderna); Luciano Lucignani (storia dello spettacolo e della recitazione); Giuseppina F. Trusso (inglese); Deborah Young (lettrice di inglese).
Il bando di concorso è riservato ai nati fra il 31 ottobre 1958 e il 31 ottobre 1964 ed è scaduto il 31 ottobre 1983.
Agli allievi ammessi ai corsi verrà erogata una borsa di studio mensile di L. 200.000 fino al 30 giugno 1984. Sono previste altre 200.000 lire per i residenti fuori della provincia di Roma da almeno tre anni.
La commissione d'esame per l'ammissione al corso speciale biennale di recitazione risulta così composta: Giuseppe De Santis, Virna Lisi; Vittorio Cottafavi, Carlo Di Palma, Giovanni Grazzini, Ernesto G. Laura. Compatibilmente con i loro impegni, ne fanno parte, a titolo consultivo, Mariangela Melato, Federico Fellini e Franco Rossi.
Gli esami di ammissione al corso, per il quale sono pervenute circa 150 domande, hanno avuto inizio il 30 novembre.

Nuove acquisizioni della Biblioteca del C.S.C.

La Biblioteca del C.S.C. si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
In questa rubrica sono riportati soltanto quei volumi che afferiscono alla Sez. I (Cinema e televisione) distribuiti, secondo il criterio esposto, in 100 gruppi (numerati da 000 a 099) e alla Sez. X (Periodici rilegati) che siano di argomento cinematografico.
Tale suddivisione dettagliata ha lo scopo di offrire agli studiosi di cinema non un semplice elenco di libri, ma uno strumento bibliografico utile per qualsiasi genere di ricerca.
Nell'elencazione preliminare dei gruppi e sottogruppi — questi ultimi contrassegnati da un numero di codice posto tra parentesi e richiamato poi per ciascun testo prima del nome dell'autore — vengono ovviamente omessi quelli nei quali non è confluito alcun volume.

Sez. I: Cinema e televisione

I - Storia e critica del film

(003) Storie di cinematografie nazionali, periodi, movimenti, generi, personaggi.
(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate; analisi critiche e strutturali di film.
(007) Documentazione, materiali, carteggi, testimonianze, colloqui.

(007) Aprà, Adriano: *Ladri di cinema* - Milano, Ubulibri, 1983, in 8°, pagg. 207, ill.
(005) Arecco, Sergio: *George Lucas* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 103), 1983, in 16°, pagg. 111.
(005) Bagh, Peter von (toim): *Jean Cocteau - runoilija elokuvantekijänä* - Helsinki, Suomen elokuva - arkisro ("B6"), 1983, in 16°, pagg. 128, ill.
(005) Basso, Claudio (a cura di): *Gustav Machatý, l'eros ritrovato* - Pordenone, Multimedia ("Cinemazero libri") s.d. (ma 1980), in 8°, pagg. 95, ill.
(006) Bazin, André: *Le cinéma français de la libération a la nouvelle vague (1945-1958)* - Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile ("Essais"), 1983, in 8°, pagg. 258, ill.
(005) Bourgoin, Stephane: *Roger Corman* - Paris, Edilig ("Filmo" 2), 1983, in 8°, pagg. 125, ill.
(007) Ciment, Michel: *Il libro di Losey. Un dialogo autobiografico* - Roma, Bulzoni ("Studi cinematografici" 14), 1983, in 8°, pagg. 391, ill.

(005) Ciment, Michel (e Jerry Schatzberg): *Schatzberg de la photo au cinéma* - s.l., Chêne/Hachette, 1982, in 8°, pagg. 143, ill.
(003) *Cinemasia* (vol. I: *Giappone, Corea, Cina, Hong Kong, Malesia;* a cura di Marco Muller; vol. II: *Tailandia, Vietnam, Filippine, Indonesia;* a cura di Giorgio De Vincenti), 2 voll. - Venezia, Marsilio ("Nuovocinema/Pesaro" 14-15), 1983, in 8°, pagg. XVI + 254; XII + 239.
(003) *A Comparative Study of Post-War Mandarin and Cantonese Cinema: the Film of Zhu Shilin, Qin Jian and Other Directors - The Seventh Hong Kong International Film Festival* - Hong Kong, The Urban Council 1983, in 8°, pagg. 224, ill.
(005) Colpart, Gilles: *Billy Wilder* - Paris, Edilig ("Filmo" 4), 1983, in 8°, pagg. 126, ill.
(005) Cowie, Peter: *Ingmar Bergman. A Critical Biography* - London, Secker & Warburg, 1982, in 8°, pagg. XIII + 397, ill.
(003) Daniels, Les: *Living in Fear. A History of Horror in the Mass Media* - New York, Da Capo Press, Inc. ("A Da Capo Paperback"), 1975, in 8°, pagg. VIII + 248, ill.
(005) Ghezzi, Enrico (e Marco Giusti; a cura di): *Il cinema di George Cukor* - Parma, Incontri Cinematografici Salsomaggiore Terme, 1983, in 8°, pagg. 161.
(006) Halliwell, Leslie: *Halliwell's Hundred. A Nostalgic Choise of Films from the Golden Age* - London, Granada, 1982, in 8°, pagg. XII + 403, ill.
(006) Kezich, Tullio: *Il nuovissimo millefilm. Cinque anni al cinema 1977-1982* - Milano, Mondadori, 1983, in 16°, pagg. VI + 455.
(005) Lucchini, Domenico: *Tra realismo e utopia. Il cinema di Alain Tanner* - Lecce, Elle Edizioni ("Il Prisma" 4), 1983, in 8°, pagg. 137, ill.
(006) Mac Cann, Richard Dyer (and Jack C. Ellis): *Cinema Examined. Selections from Cinema Journal* - New York, E.P. Dutton, Inc., 1982, in 8°, pagg. XV + 300, ill.
(003) Merigeau, Pascal: *Josef von Sternberg* - Paris, Edilig ("Filmo" 3), 1983, in 8°, pagg. 125, ill.
(005) Morsiani, Alberto: *Il grande Busby. Il cinema di Busby Berkeley* - Modena, Comune di Modena, 1983, in 8°, pagg. 67, ill.
(006) Paris, James Reid: *The Great French Films* - Secaucus, Citadel, 1983, in 8°, pagg. 277, ill.
(005) Parisi, Antonio: *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia* - Roma, Cadmo ("Iconica"), 1983, in 8°, pagg. 206, ill.
(003) Passek, Jean-Loup (direction de): *Le cinéma Indien* - Paris, Centre Georges Pompidou/L'Equerre ("Cinéma/pluriel"), 1983, in 8° pagg. 228, ill.
(003) Passek, Jean-Loup (direction de): *Le cinéma Portugais* - Paris, Centre Georges Pompidou/L'Equerre ("Cinéma/pluriel"), 1982, in 8°, pagg. 188, ill.
(003) Passek, Jean Loup (direction de): *Le cinéma Russe et Sovietique* - Paris, Centre Georges Pompidou/L'Equerre ("Cinéma/pluriel"), 1981, in 8°, pagg. 344, ill.
(006) Phillips, Gene D.: *The Films of Tennessee Williams* - Philadelphia/London, Art Alliance Press/Associated University Presses, 1980, in 8°, pagg. 336, ill.
(007) Pirro Ugo: *Celluloide* - Milano, Rizzoli ("Miti d'oggi"), 1983, in 8°, pagg. 227, ill.
(005) Ranvaud, Don (e Ben Gibson; compiled and edited by:) *The Films of Gianni Amelio. An Other Cinema Dossier,* "Edinburgh International Film Festival 1983" - s.l., Other Cinema, 1983, in 8°, pagg. 56, ill.
(006) Rollins, Peter C. (edited by): *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context* - Lexington, University Press of Kentucky, 1983, in 8°, pagg. X + 276, ill.
(005) Simmons, Garner: *Peckinpah. A Portrait in Montage* - Austin, University of Texas Press, 1982, in 8°, pagg. XV + 260, ill.
(005) Spagnoletti, Giovanni (a cura di): *R.W. Fassbinder T.V.* - Montepulciano, Editori del grifo, (Fotogramma "I libri del Teleconfronto" 1), 1983, in 8°, pagg. 175, ill.
(005) Teatro Stabile di Catania (a cura del): *Vitaliano Brancati fra scena e schermo* - Catania, Assessorato Regionale ai Beni Culturali e P.I., 1983, in 8°, pagg. 138.
(003) *30 Năm Nghê Thuât Diên Anh Viêt Nam* - Hà Nôi, Viên Tú Liêu Phim Viêt Nam,

1983, in 8°, pagg. 73, ill.

(003) Turconi, Davide (e Antonio Sacchi; a cura di): *Bianconero rosso e verde. Immagini del cinema italiano 1910-1980* - Firenze, La Casa Usher (I "quadri" Usher), 1983, in 8°, pagg. 193, ill.

(003) Vari: *Cinema di mezzanotte* - Genova, Nuova Babilonia, 1983, in 8°, pagg. 60, ill.

(003) Viviani, Christian: *Le Western* - Paris, Henri Veyrier (Collection "Cinéma"), 1982, in 8°, pagg. 231, ill.

(006) Williams, Linda: *Figure of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film* - Urbana, University of Illinois Press, 1981, in 8° pagg. XV + 231, ill.

(005) Zimmer, Jacques (e Chantal de Béchade): *Jean-Pierre Melville* - Paris, Edilig ("Filmo" 1), 1983, in 8°, pagg. 125, ill.

II: Teoria, linguaggio, tecniche

(010) Opere generali, collettive, antologiche.
(013) Rapporti con le altre forme di comunicazione e di espressione.
(017) Iniziazione al linguaggio e alle tecniche; manuali pratici.
(019) Interviste, confessioni, documenti sulla pratica della professione.

(019) Consiglio, Stefano (e Fabio Ferzetti): *La bottega della luce. I direttori della fotografia* - Milano, Ubulibri ("I libri quadrati"), 1983, in 8°, pagg. 223, ill.

(010) Di Carlo, Carlo (e Giorgio Gosetti): *Il cinema della televisione* - Torino, Eri/Edizioni Rai, 1983, in 8°, pagg. 126.

(010) Di Sacco, Paolo: *Cinema sogno e realtà. Note di teoria e tecnica cinematografica* - Milano, F.O.M., 1983, in 8° pagg. 152.

(013) Lawder, Standish D.: *Il cinema cubista* - Genova, Costa & Nolan ("I turbamenti dell'arte" 3), 1983, in 8° pagg. 253, ill.

(019) Lewis, Jerry: *Scusi, dov'è il Set? Confessioni di un film-maker* - Venezia, Arsenale Editrice ("Fact & Fiction. Sezione cinema" 2), 1982, in 8°, pagg. 138, ill.

(017) Utz, Peter: *Video User's Handbook* - Englewood Cliffs, Prentice-Hall ("A Spectrum Book"), 1982, in 8°, pagg. XII + 500, ill.

(017) Vari: *Il piccolo studio TV* - Roma, Gremese ("Media Manuali" 6), 1983, in 8°, pagg. 160, ill.

III: Soggetti e sceneggiature

(021) Soggetti, trattamenti, sceneggiature originali.
(023) Racconti e romanzi tratti da film.
(028) Romanzi e copioni sceneggiati per la TV.
(029) Diari di lavorazione; materiali di documentazione e di preparazione.

(021) Allen, Woody: *Four Films of Woody Allen. Annie Hall. Interiors. Manhattan. Stardust Memories* - New York, Ramdom House, 1982, in 8°, pagg. VI + 387, ill.

(029) Bellusò, Paolo (e Flavio Merkel): *The Rocky Horror Picture Show* - Milano, Gammalibri, 1983, in 8°, pagg. 132, ill.

(029) *Blade Runner. Sketchbook* - San Diego, Blue Dolphin Enterprises, 1982, in 8°, pagg. 95, ill.

(029) *Blade Runner - Souvenir Magazine* - New York, Ira Friedman 1982, in 8°, pagg. non num., ill.

(021) (Dieterle) Vanderwood, Paul J. (edited by): *Juárez* - Madison, The University of Wisconsin Press ("Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series"), 1983, in 8°, pagg. 259, ill.

(028) Fassbinder, Rainer Werner: *Berlin Alexanderplatz* (dal romanzo di Alfred Döblin) - Torino, Eri/Rai ("La rete" 32), 1983, in 8°, pagg. 523, ill.

(021) (Hawks) Suid, Laurence Howard (edited by): *Air Force* - Madison, The University of Wisconsin Press ("Wisconsin/Warner Bros Screenplay Series"), 1983, in 8°, pagg. 224, ill.

(029) Hunter, Allan (e Mark Astaire): *Local Hero. The Making of the Film* - Edinburgh, Polygon Books, 1983, in 8°, pagg. V + 91 + VIII, ill.
(021) Kluge, Alexander: *La forza dei sentimenti* - s.l., Futura Film, s.d., in 8°, pagg. 83, ill.
(023) Martin, Les (Story Adaptation by): *Blade Runner* - New York, Random House, 1982, in 16°, pagg. IV + 91, ill.
(021) (Straub e Huillet) Piemonti, Anita (a cura di): *Quaderno di lavoro. Seminario Straub/Huillet 24 novembre - 10 dicembre 1982.* (contiene sceneggiature di *Dalla nube alla resistenza* e *Troppo presto/troppo tardi)* - Pisa, Università di Pisa, s.d., in 8°, pagg. 85.

IV: Animazione, documentario, cineamatorismo

(032) Cinema di animazione: linguaggio, tecnica, storia, personalità.
(033) Cinema documentario: linguaggio, tecnica, storia, personalità.
(035) Cinema industriale e di documentazione sul lavoro.
(038) Cinegiornali, réportage, film di montaggio.

(032) Bastiancich, Alfio (a cura di): *Lotte Reiniger* - Torino, Assemblea Teatro/Compagnia del Bagatto, 1982, in 8°, pagg. 117, ill.
(038) Bernagozzi, Giampaolo: *Il mito dell'immagine* - Bologna, Clueb, 1983, in 8°, pagg. VI + 313, ill.
(038) Cardillo, Massimo: *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari "Luce"* - Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 14), 1983, in 8°, pagg. 220, ill.
(032) Cortellazzo, Sara: *Pastelli, pupazzi e siparietti. Il cinema di Gianini e Luzzati* - Genova, Assessorato alla Cultura, s.d., in 8°, pagg. 63, ill.
(032) Crafton, Donald: *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928* - Cambridge/London, The MIT Press, 1982, in 8°, pagg. XX + 413, ill.
(035) Vari: *Cinema industriale e società italiana. Analisi di un triennio e prospettive per uno sviluppo* - Milano, Franco Angeli, 1972, in 8°, pagg. 236, ill.
(033) Wolverton, Mike: *How to Make Documentaries for Video/Radio/Film* - Houston/London, Gulf Publishing ("Reality on Reels"), 1983, in 8°, pagg. XV + 196.

V: Scenografia, costume, ripresa, musica, mezzi tecnici

(041) Scenografia, scenotecnica, ambientazione.
(043) Costume, abbigliamento.
(046) Musica e colonna sonora.

(043) Bailey, Margaret J.: *Those Glorious Glamour Years* - Secaucus, Citadel, 1982, in 4°, pagg. 384, ill.
(041) Bettetini, Gianfranco (a cura di): *Forme scenografiche della televisione* - Milano, Franco Angeli, 1982, in 8°, pagg. 137, ill.
(041) Cappabianca, Alessandro (e Michele Mancini): *Ombre Urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80* - Roma, Kappa ("Architettura/Materiali Cinema" 5), 1982, in 8°, pagg. 112, ill.
(046) Ehrenstein, David (& Bill Reed): *Rock on Film* - London, Virgin Books, 1982, in 8°, pagg. 295, ill.
(046) Evans, Mark: *Soundtrack. The Music of the Movie* - New York, Da Capo Press ("A Da Capo Paperback"), 1979, in 8°, pagg. XIII + 303, ill.

VI: Legislazione, diritto, industria e commercio del film

(056) Storia economica del cinema; storia delle compagnie.

(056) McClintick, David: *Indecent Exposure. A True Story of Hollywood and Wall Street* - London, Columbus Books, 1982, in 8°, pagg. 544, ill.
(056) Warren, Patricia: *Elstree. The British Hollywood* - London, Elm Tree Books/Hamish Hamilton, 1983, in 8°, pagg. 184, ill.

VII: Problemi psicologici, sociali, morali, religiosi, politici, didattici

(060) Opere generali, collettive, antologiche.
(064) Cinema e pubblico; cinema e società; comunicazione di massa; storie sociologiche.

(060) Howe, Michael J.A. (edited by): *Learning from Television. Psychological and Educational Research* - London/New York, Academic Press, 1983, in 8°, pagg. XVI + 226.
(064) Taylor, John Russell: *Strangers in Paradise: the Hollywood Émigrés 1933-1950* - London, Faber and Faber, 1983, in 8°, pagg. 256, ill.

VIII: Istituzioni, mostre, convegni cinematografici

(071) Festival, rassegne, manifestazioni periodiche a carattere internazionale.

(071) (Montecatini Terme) *XXXIV Mostra internazionale del cinema non professionale. II Mostra internazionale dei videomedia non professionali - Rassegna Convegno cinema del Terzo Mondo tra impegno e disimpegno* - Montecatini, Comune di Montecatini, 1983, in 8°, pagg. 75, ill.
(071) (Roma) *2ª Mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico a Roma* - Roma, Cineteca Romana/Ass. alla Cultura Comune di Roma/Ass. alla Cultura Regione Lazio, s.d. (ma 1982), in 8°, pagg. non num., ill.
(071) (Venezia) Mereghetti, Paolo (e Enrico Magrelli, Emanuela Martini; a cura di): *Mostra internazionale del cinema. La Biennale di Venezia 28 agosto - 8 settembre 1982. Catalogo.* 2 voll., - Venezia, La Biennale di Venezia, 1982, in 8° pagg. 143 + 179, ill.

IX: Biografie, divismo, documentazione, generalità

(081) Biografie non critiche; profili aneddotici di personalità.
(082) Autobiografie, confessioni, memorie, carteggi, epistolari, interviste.
(087) Iconografia.

(081) Barnes, Ken: *The Crosby Years* - New York, St. Martin's Press, 1980, pagg. 216, ill.
(081) Basinger, Jeanine: *Gene Kelly* - Milano, Milano Libri ("Storia illustrata del cinema"), 1982, in 16°, pagg. 159, ill.
(087) Benayoun, Robert: *Lo sguardo di Buster Keaton* - Milano, Emme Ed., 1982, in 4°, pagg. 207, ill.
(082) Blasetti, Alessandro: *Il cinema che ho vissuto* - Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 8), 1982, in 8°, pagg. 372, ill.
(081) Bourget, Jean-Loup: *James Dean* - Paris, Henri Veyrier (Collection "Cinéma"), 1983, in 8°, pagg. 151, ill.
(082) Brooks, Louise: *Lulu in Hollywood* - London, Hamish Hamilton, 1983, in 8°, pagg. VIII + 113, ill.
(082) Buñuel, Luis: *Dei miei sospiri estremi* - Milano, Rizzoli ("Miti d'oggi"), 1983, in 8°, pagg. 263.
(082) Canutt, Yakima (with Oliver Drake): *Stunt Man* - London, Robson Books, 1980, in 8°, pagg. X + 252, ill.
(087) Crawley, Tony: *Screen Dreams. The Hollywood Pinut* - London, Sidwick & Jackson, 1982, in 8°, pagg. 157, ill.
(087) Dallinger, Nat: *Unforgettable Hollywood* - London, Columbus Brooks, 1982, in 8°, pagg. non num., ill.
(082) Davis, Sammy Jr.: *Hollywood in a Suitcase* - London, Granada, 1980, In 8°, pagg. 255, ill.
(081) Donovan, Paul: *Roger Moore* - London, W.H. Allen, 1983, in 8°, pagg. 224, ill.
(081) Downing, David: *Jack Nicholson. A Biography* - London, W.H. Allen, 1983, in 8°, pagg. 192, ill.

(081) Fofi, Goffredo (e Tony Thomas): *Marlon Brando* - Roma, Gremese Editore ("Le Stelle filanti" 15), 1982, in 8°, pagg. 159, ill.
(081) Frank, Alan: *Humphrey Bogart* - London, Optimum Books ("The Screen Greats"), 1982, in 8°, pagg. 80, ill.
(081) Goldstein, Norm: *Frank Sinatra. Ol'Blue Eyes* - New York, Holt, Rinehart and Winston, 1982, in 8°, pagg. VI + 153, ill.
(081) Guerif, François: *Clint Eastwood* - Paris, Henri Veyrier ("Cinéma"), 1983, in 8°, pagg. 183, ill.
(081) Haining, Peter: *The Legend of Brigitte Bardot* - London, W.H. Allen, 1983, in 8°, pagg. 224, ill.
(081) Hutchinson, Tom: *Marilyn Monroe* - London, Optimum Books ("The Screen Greats"), 1982, in 8°, pagg. 80, ill.
(082) Johnson, Dorris (e Ellen Leventhal; selected and edited by): *The Letters of Nunnally Johnson* - New York, Knopf, 1981, in 8°, pagg. XIII + 281, ill.
(087) Kobal, John (& V.A. Wilson): *Foyer Pleasure. The Golden Age of Cinema Lobby Cards* - London, Aurum Press, 1982, in 8°, pagg. 159, ill.
(082) Lanchester, Elsa: *Elsa Lanchester, Herself* - London, Michael Joseph, 1983, in 8°, pagg. VI + 327, ill.
(081) Latham, Caroline: *Katharine Hepburn. Her Film & Stage Career* - London & New York, Proteus Books, 1982, in 8°, pagg. 127, ill.
(081) Marchesini, Mauro: *Jerry Lewis.Un comico a perdere* - Verona, Casa Editrice Mazziana ("Foto/gramma" 2), 1983, in 8°, pagg. 218, ill.
(081) Morrissey, Steven: *James Dean Is Not Dead* - Manchester, Babylon Books, 1983, in 8°, pagg. 48, ill.
(081) Quirk, Lawrence J.: *Ingrid Bergam* - Roma, Gremese Editore ("Le Stelle filanti" 17), 1982, in 8°, pagg. 135, ill.
(081) Redgrave, Deirdre (and Danäe Brook): *To be a Redgrave* - London, Robson Books, 1982, in 8°, pagg. 235, ill.
(081) Rissik, Andrew: *The James Bond Man. The Films of Sean Connery* - London, Elm Tree Books Ltd, 1983, in 8°, pagg. 217, ill.
(081) Safran Resnick Sylvia: *Burt Reynolds* - London, W.H. Allen, 1983, in 8°, pagg. 222, ill.
(082) Tebano, Nerio: *La scatola magica* - Bari, Edizioni Dedalo ("Ombra sonora" 13), 1983, in 8°, pagg. 175, ill.
(081) Thomas, Tony: *The Films of Olivia De Havilland* - Secaucus, Citadel, 1983, in 8°, pagg. 256, ill.
(081) Walker, Alexander: *Joan Crawford. The Ultime Star* - London, Weidenfeld and Nicolson, 1983, in 8°, pagg. 192, ill.

X: Enciclopedie, filmografie, bibliografie

(090) Opere generali, collettive, antologiche.
(091) Enciclopedie, lexikon.
(092) Dizionari biografici, filmografici, critici.
(093) Annuari e almanacchi, indirizzari, vademecum.
(094) Filmografie, repertori, cataloghi, trame di film; valutazioni morali.
(095) Cronologie, tavole sinottiche; filmografie di periodi, paesi, annate.
(097) Dizionari lessicali; glossari

(093) *Annuario del cinema italiano 1982-1983* (a cura di Alessandro Ferrau - Roma, Cineedizioni, 1982, in 8°, pagg. var. num., ill.
(095) *Danh Muc Phim Viêt Nam. 1980-1982. List of Vietnamese Films* - s.l. (ma Ha Noi), Vien Tù Liêu Viêt Nam, 1983, in 8°, pagg. 93.
(095) *Danish Films/Films Danois 83* - København, Det Danske Filminstitut, s.d. (ma 1983), in 8°, pagg. 55, ill.
(094) Ellero, Roberto (e Norma Dalla Chiara; a cura di): *L'immagine e il mito di Vene-*

zia nel cinema - s.l., Comune di Venezia, 1983, in 8°, pagg. 231, ill.
(091) *Enciclopedia Garzanti dello spettacolo* - Milano, Garzanti, 1982, in 16°, pagg. V + 894, ill.
(090) *Filmo-bibliografischer Jahresbericht 1980* - Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983, in 8°, pagg. 503.
(095) *Finnish Films/Films Finlandais 83* - Helsinki, The Finnish Film Foundation, 1983, in 8°, pagg. 48, ill.
(095) Gogolin, Wolfgang (Zusammenstellung und Bearbeitung): *Der Spanische Bürgerkrieg 1936-1939 im Dokumentarfilm Bestandskatalog* - Berlin, Staatliches Filmarchiv der DDR ("Film-Archiv" 3), 1982, in 8°, pagg. V + 64.
(093) *International Motion Picture Almanac 1983* (edited by Richard Gertner) - New York/London, Quigley, 1983, in 8°, pagg. 46A + 656.
(092) Kael, Pauline: *5001 Nights at the Movies. A Guide from A to Z* - London, Elm Tree Books/Homish Hamilton Ltd, 1983, in 8°, pagg. 676.
(092) Lloyd, Ann (e Graham Fuller; edited by): *The illustrated Who's Who of the Cinema* - London, Orbis Publishing, 1983, in 8°, pagg. VIII + 480, ill.
(095) *Norvegian Films/Films Norvégiens 83* - Oslo, Norsk Filminstitutt, 1983, in 8°, pagg. 49, ill.
(097) Oakey, Virginia: *Dictionary of Film and Television Terms* - New York, Barnes & Noble, 1983, in 8°, pagg. X + 206.
(094) Päivärinta, Pekka (toim): *Filmiopas 16 mm. esittelevä elokuvaluettelo 1982* - Hyvinkään, Suomen elokuvasäätiö, 1982, in 8°, pagg. 348, ill.
(094) Romaguera i Ramió, Joaquim: *Catàleg de films disponibles parlats o retolats en català. 1982* - Barcellona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya ("Guia Cultural de Catalunya" n. 2), 1983, in 8°, pagg. 498, ill.
(094) *Saison cinématographique 1945/1947, La* - Paris, U.F.O.L.E.I.S. (Numéro spécial hors série de "La revue du cinéma"), 1983, in 8°, pagg. 256, ill.
(095) *Swedish Films/Films Suédois, 1983* - Stockholm, Svenska Filminstitutet, 1983, in 8°, pagg. 96, ill.
(094) Vari (a cura di): *Genova in celluloide* - Genova, Comune di Genova - Assessorato alla Cultura, 1983, in 8°, pagg. 274, ill.

Sez. X: Periodici rilegati

90: **Informazioni, attualità, documentazione cinematografica; produzione, distribuzione, esercizio, mercati, statistiche, televisione**

Cinecorriere (Roma) - 1980/81/82
Cinema Papers (Victoria) - 1982
Filmový Přehled (Praha) - 1982
Film Soviétique, Le (Moskva) - 1982
Variety (New York) - vol. 309 (3 nov.-26 gen. 1983)
Variety (New York) - vol. 310 (2 feb.-27 apr. 1983)

91: **Storia e critica del film; numeri monografici; sceneggiature**

Celulóide (Rio Maior) - 1982
Cinema Canada (Toronto) - 1982
Cinéthique (Paris) - 1978/81
Classic Images/Classic Film Collector (Iowa) - 1980/81 - 1982
2 écrans, Les (Alger) - 1982
Films in Review (New York) - 1982, I e II sem.
Filmska kultura (Zagreb) - 1982
Film und Fernsehen (Berlin) - 1982
Guia de Filmes (Rio de Janeiro) - 1976/77
Journal of Popular Film and Television, The (Bowling Green) - 1978/80 - 1980/81 - 1981/82

Kormorama (København) - 1982
Literature/Film Quarterly (Salisbury) - 1981-1982
Rivista del cinematografo (Roma) - 1981
Séquences (Montréal) - 1981 - 1982
Skoop (Amsterdam) - 1981 - 1982
Wide Angle (Athens) - 1979/80 - 1980/81

96: **Scienze morali e politiche; storia, filosofia; diritto, legislazione**

Film échange (Paris) - 1982

Credito cinematografico: un meccanismo da rivedere

Dedicato al credito cinematografico il più recente dei periodici convegni di studio promossi dall'Istituto giuridico dello spettacolo sotto la presidenza di Augusto Fragola.
Produttori, distributori, esercenti, studiosi, esponenti del mondo bancario e ministeriale hanno discusso i vari aspetti dell'attuale normativa, che se da un lato assicura un protezionismo abbastanza spinto e forse, secondo taluni, non del tutto compatibile con gli impegni contratti dal nostro paese in sede internazionale, per altro verso lo condiziona a una serie di macchinosi adempimenti che rischiano di vanificarne la funzione incentivante.
Questioni di principio, aspetti giuridici, esperienze personali, problemi di titolarità, statistiche e conti della serva sono stati, spesso con polemica vivacità, posti sul tappeto: unanime, pur nella varietà delle posizioni, il riconoscimento di una sopravvenuta inadeguatezza delle procedure di finanziamento agevolato dell'industria cinematografica e della necessità di rivederne i meccanismi, prendendo in considerazione nuove realtà poste in essere dall'evoluzione del sistema, prima fra tutte l'espansione della produzione cine-televisiva, finora esclusa dalle agevolazioni creditizie.
Fra i presentatori di relazioni e comunicazioni Domenico Vitale, dirigente della Sezione autonoma per il credito cinematografico presso la Banca nazionale del lavoro, i dirigenti dell'Unione produttori Lucisano e De Laurentiis, i giuristi Assumma, Ferrara,Santamaria e Sestan, il dirigente della S.I.A.E. Lotti, il Direttore generale dello spettacolo De Paulis.
Per la Cineteca Nazionale il conservatore Guido Cincotti ha sottoposto a dura critica l'articolazione e la *ratio* stessa della legge 379 del 1980, che ha attribuito al Centro Sperimentale di Cinematografia la titolarità dei diritti di sfruttamento delle opere che, finanziate sul fondo speciale previsto dall'art. 28 della legge 1213, rimangano debitrici verso la S.A.C.C.
Egli ha posto in rilievo come la legge, nata al di fuori di ogni consultazione con l'ente destinatario, abbia artificiosamente dilatato le finalità istituzionali del C.S.C. e della C.N., senza peraltro fornire i mezzi per la sua pratica attuazione. Così com'è essa resta null'altro che una ciambella di salvataggio per gruppi di produzione insolventi, cui offre una sanatoria di tipo politico: né c'è da attendersi che, a meno di una radicale riforma, essa sia in grado di assicurare un minimo di redditività alla Sezione autonoma e tanto meno al C.S.C.: un'operazione del tutto passiva, del cui carattere è bene prendere coscienza.

Errata corrige

Nel saggio di Marco Müller *Hong Kong: introduzione ai "generi" (Bianco e Nero* n. 3, 1983) si è incorsi in vari errori di stampa.

Scusandoci con l'autore e i lettori, ne forniamo le correzioni.
p. 96 riga 19: "...te una fragile emulsione" va "...te è una fragile emulsione"; p. 96 nota 1 riga 4: (Chou Lianhuan) va *(Chou Lianhuan);* p. 96 nota 2 riga 13: "l'integrità della cultura cinematografica" va "l'integralità della cultura cinematografica"; p. 97 dopo riga 11: alla riga 12 va anteposto uno spazio di due righe; p. 97 nota 4 riga 2: [i.c., il cinema] va [i.e, il cinema]; p. 98 riga 11: "nazionalista, impedisce" va senza virgola; p. 99 riga 6: "quello di una colonia" va "quelli di una colonia"; p. 99 riga 5 dal fondo: "Hi (Xu Anhua)" va "Hui (Xu Anhua)"; p. 100 riga 1: *Gelu* va *Gelü*; p. 100 riga 27: "data al" va "data del"; p. 102 riga 4: "film operestico" va "film operistico"; p. 102 riga 9 dal fondo: "i film, mandarini" va "i film mandarini"; p. 104 dopo riga 30: alla riga 31 va anteposto uno spazio di due righe; p. 106 riga 1: "struttura melodrammattica" va "struttura melodrammatica"; p. 106 riga 6: "deviazioni e gemiti" va "deviazioni e gomiti"; p. 106 riga 2 dal basso: "lo schermo si dimostra" va "lo schermo) si dimostra"; p. 106 nota 11 riga 1: "cineati della" va "cineasti della"; p. 107 nota 14 riga 5: *"Hinye"* va *"Hanye"*; p. 109 riga 18: "un cinema di montaggio" va "un cinema di non-montaggio"; p. 112 riga 4: "epoca tang" va "epoca Tang"; p. 114 dopo riga 21: alla riga 22 va anteposto uno spazio di due righe; p. 114 riga 7 dal fondo: "rimbalzano dai listini" va "rimbalzando dai listini"; p. 115 riga 4: "dettagli, nell'inventare" va "dettagli, gioendo nell'inventare"; p. 115 dopo riga 12: alla riga 13 va anteposto uno spazio di due righe; p. 116 riga 10: "capitalismo rampate" va "capitalismo rampante"; p. 117 riga 7: "delle filomografie" va "delle filmografie"; p. 117 riga 16: "una prolificazione di stili" va "una proliferazione di stili"; p. 118 dopo riga 5: alla riga 6 va anteposto uno spazio di due righe; p. 118 nota 35 riga 2: "London Routledge" va "London, Routledge"; p. 119 riga 17: "segreto di un oggetto" va "segreto o di un oggetto"; p. 119 riga 3 dal fondo: "Numeroso influenze" va "Numerose influenze"; p. 120 dopo riga 15: alla riga 17 va anteposto uno spazio di due righe; p. 121 riga 10: "Huan" va "Huang"; p. 121 riga 11: "nella verità; in accordo" va "nella verità, in accordo"; p. 121 riga 9 dal fondo: "la dispersione" va "alla dispersione"; p. 122 riga 13: "Brece Lee" va "Bruce Lee"; p. 122 riga 25 "... li per la via" va "... li occidentali per la via"; p. 123 riga 8: *"Shendal"* va *"Shenda"*; p. 123 dopo riga 34: alla riga 35 va anteposto uno spazio di due righe.

SUMMARY

Emilio Cecchi. The Cines years. Unpublished excerpts from his notebooks, with a comment by Gian Piero Brunetta

Emilio Cecchi, well-known writer and essayist, was director of the Cines film studio during 1932 and 1933. The period he spent as head of the most important Italian film company has left its traces in his notebooks. They contain comments, observations, fragmentary notes and extemporaneous annotations, company and personal accounts, lists of books read and films viewed. In his "fragmentary note", Gian Piero Brunetta describes it as "a kind of exemplary microtext or microarchive". Actually it is possible to use the notebooks to gather interesting if sketchy indications of Cecchi's film and reading preferences, his activities, relevant practical and organizational problems, and finally the personality of a cultural figure and timely, incisive commentator on film events, as well as a knowledgable director of a productive complex that wanted to win industrial and international status, but which was unfortunately unable to do so in spite of Cecchi's strenuous efforts.

Jean Grémillon: The Channel Linking two epochs of french cinema

Why give space to Jean Grémillon, an *auteur* who has only recently been rediscovered in France and who is absolutely unknown in Italy? Is this revival justified? The author of the essay answers these questions with the observation that many contemporary French filmmakers are striving to find a mixture of realism and falsification, and that this was exactly what lay at the heart of Grémillon's cinema. On a more strictly thematic level, the work of this director (born in Bayeux between Brittany and Normandy) struggles to express "desire" within a social space in which the classic figures of the Marxist cult and its proletarian heroes survive, but in which the dismal atmosphere also and above all emphasizes the banal, gray, everyday quality of conjugal love. To the "pure" cinema of experimental derivation Grémillon added his documentary passion, interrupting the grandiosity of melodrama with rather emphatic social notations and throwing the spotlight on "the unhappiness of daily happiness". Grémillon's choice was doomed to be unpopular, as the audience's poor reception of his films demonstrates.
In an epoch dominated by *maudit* passions and the excess of *l'amour fou*, Grémillon was the only one to dip his cinema in the poison of the quotidian. His films are built on shifting ground, like his beaches, continuosly touched and transformed by the sweep and restless passage of light; they exist within an empty ad porous space. The porousness of narrative space is figuratively resolved in the arrangement of spaces which are interchangeable, interpenetrating, turned upside down and crossed by the characters and by the spectator's gaze. Movement is often the channel through which this interpenetrating obsession flows, and dance, often present in Grémillon's films, in its principal sign.

Elio Petri's thirty years

Politics, journalism, cinema. The fusion of these interests, and the creative direction they took, became apparent in Elio Petri in 1951, when he was barely 22. It was the year of his first, decisive encounter with the cinema. No longer did he only watch and evaluate films (for several months Petri had been the assistant film critic of *Unità*, the Italian Communist Party paper); for Giuseppe De Santis he researched the obscure tragedy of the collapse of a staircase on which two hundred girls had gathered for a job interview. From this material *Roma ore 11* was born, Petri's first step into active filmmaking. He made his directorial debut in 1961 with *L'assassino (The Murderer)*, a film which evidences certain traits that would assume a high degree of thematic and stylistic compactness in *I giorni contati (Numbered Days)*, 1962. Praised by the critics, the film failed to attract an audience, and this explains some of Petri's later choices, conditioned by its misfire.
Petri's high season began in 1967 with *To Each His Own* by Leonardo Sciascia. Although he had not been a militant in the Communist Party for some time, Petri always found himself involved in "public affairs". Confirming this are *Investigation of a Citizen Above Suspicion* (Oscar for best foreign film of 1971), *The Working Class Goes to Heaven*, and *Property is No Longer Theft*, while *A Quiet Place in the Country* represents an attempt to combine motifs and genres around the theme of the crisis in art and the artist, a crisis Petri himself didn't share. He returned to Sciascia in *Todo Modo* (1976), which perhaps can be seen as leading to the three television episodes of *Dirty Hands*, based on the much-talked-about drama by Jean-Paul Sartre, Petri turned it into an exemplification of the "Cain complex" which, in his opinion, afflicted the world Communist movement.
In conclusion, the author of the essay mentions Petri's last film *Good News* and his foray into directing for the stage with a production of Arthur Miller's *The american Clock.*

The rediscovered cinema of Mikio Naruse

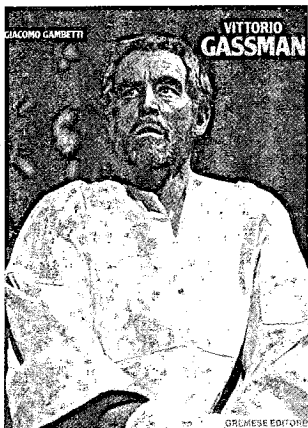
This essay comes out of the retrospective organized at the last Locarno Film Festival and dedicated to Mikio Naruse (1903-1969), the fourth great figure in Japanese cinema along with Ozu, Mizoguchi and Kurosawa. After having made many hits, Naruse went through a period of being out of favor with critics in his own country; it is owing to the re-evaluation of Ozu that his work, too, has beene re-examined. Having made this premise, the thematic and stylistic affinities between Ozu's and Naruse's films are discussed, as well as their undeniable differences, beginning with the desolation and crudity of Naruse's way of looking at things, which is part of his poetics. A brief biographical note on the director is followed by an analysis of those of his films available to the author (about twenty, which represent less than one-fourth of Naruse's eighty-seven films) in relation to the content and form of each and their common themes: the figure and role of woman, the family as trap, the impossibility of love. Simplicity of style is another trait that links Naruse and Ozu.

Films from the Cinematheque: "Christus" by Giulio Antamoro

The National Cinematheque's recent rescue of *Christus* (1916) has finally made it possible to see Antamoro's famous work-famous in its time for its production values, but notable today for having contributed to the exploration of the cinema's expressive possibilities. The writer emphasizes this aspect of the film without ignoring its production history, the enthusiastic reviews from critics of the time, the film's projection abroad.

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

NOVITÀ

L. 20.000

L. 28.000

L. 20.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L. 20.000)
ALIDA VALLI (L. 20.000)
TOTÒ (L. 28.000)
NINO MANFREDI (L. 20.000)
UGO TOGNAZZI (L. 20.000)
CLARK GABLE (L. 20.000)
ALBERTO SORDI (L. 20.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 20.000)
JOHN WAYNE (L. 20.000)